

ANTÓNIO FIDALGO e PAULO SERRA (ORG.)

Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã
Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico

Volume I

ESTÉTICA E TECNOLOGIAS DA IMAGEM

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Actas dos III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBÉRICO

•

Design da Capa: Catarina Moura

•

Edição e Execução Gráfica: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

•

Tiragem: 200 exemplares

•

Covilhã, 2005

•

Depósito Legal N° 233236/05

•

ISBN – 972-8790-36-8

Apoio:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do III Quadro Comunitário de Apoio



Instituto da Comunicação Social

ÍNDICE

Apresentação, António Fidalgo e Paulo Serra	11
---	----

Capítulo I

ABERTURA E SESSÕES PLENÁRIAS

Discurso proferido pelo Presidente da Comissão Executiva dos III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO, Prof. Doutor António Fidalgo, na Sessão de Abertura dos Congressos	15
Discurso do Sr. Ministro da Presidência, Dr. Nuno Morais Sarmento, na Sessão de Abertura dos Congressos	21
Discurso proferido pelo Reitor da Universidade da Beira Interior, Prof. Doutor Manuel José dos Santos Silva, na Sessão de Abertura dos Congressos	25
A construção da identidade nacional e as identidades regionais no rádio brasileiro (o caso gaúcho), Doris Fagundes Haussen	27
Tecnologia e Sonho de Humanidade, Moisés de Lemos Martins	35
Textos sobre identidades como textos: um exercício a partir das literaturas de língua portuguesa, Augusto Santos Silva	41
Desafios da comunicação lusófona na globalização, Antonio Teixeira de Barros	59
A democracia digital e o problema da participação civil na decisão política, Wilson Gomes	65
A cidadania como problema, José A. Bragança de Miranda	73

Capítulo II

FOTOGRAFIA, VÍDEO E CINEMA

Apresentação, Paulo Filipe Monteiro	79
Apresentação, Eduardo Jorge Esperança	81
O real quando menos se espera, Anabela Moutinho	83
La identidad de género: aproximación desde el consumo cinematográfico entre los estudiantes de la Universidad del País Vasco, Casilda de Miguel, Elena Olabarri, Leire Ituarte	89
“Linhas de fuga” na cinematografia brasileira contemporânea, Denise Correa Araujo	97
Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no <i>reality show</i> televisivo atuais, Fernando Andacht	103

El registro cinematográfico: nuevas señales de vida. Restaurar el silencio es la función del objeto, Francisca Bermejo	113
<i>Comic</i> e cinema, uma relação entre iguais?, Gêisa Fernandes D'Oliveira	119
Imagens de som /Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio, Helena Santana e Rosário Santana	127
Documentário e a produção da imagem estereoscópica digital, Hélio Augusto Godoy-de-Souza	133
A atmosfera como figura fílmica, Inês Gil	141
Generación y utilización de tecnologías digitales e informacionales para el análisis de la imagen fotográfica, José Aguilar García, Fco. Javier Gómez Tarín, Javier Marzal Felici e Emilio Sáez Soro	147
La fotografía como interfaz cinematográfico: importancia de la luz en el discurso cinematográfico, José Manuel Susperregui	157
O herói solitário e o herói vilão - Dois paradigmas de anti-herói, em filmes portugueses de 2003, Leonor Areal	165
A percepção cromática na imagem fotográfica em preto-e-branco: uma análise em nove “eventos de cor”, Luciana Martha Silveira	175
O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico, Manuela Penafria	185
Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro, Március Freire	197
Entre cine e foto: Un sorriso a cámara, Margarita Ledo Andión	205
Lágrimas para o Real – a inscrição da piedade através de documentários melodramáticos, Mariana Baltar	213
O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro, Mário Jorge Torres	221
Em defesa de uma “ecologia” para o cinema português (ou questões levantadas pelo desaparecimento de um ecossistema), Nuno Aníbal Figueiredo	227
Câmara Clara, um diálogo com Barthes, Osvaldo L. dos Santos Lima	235
Desterritorialização e exílio no cinema de Walter Salles Junior, Regina Glória Nunes Andrade	241

Capítulo III

NOVAS TECNOLOGIAS E NOVAS LINGUAGENS

Apresentação, Óscar Mealha	249
Apresentação, Graça Rocha Simões	255
Refrescando a memória – arquivo e gestão da informação, Alberto Sá	257

Comunicação Organizacional – impacto da adoção de um Sistema Workflow, Anabela Sarmiento	265
Novos <i>media</i> : inauguração de novas formas de sociabilidade, Ana Sofia André Bentes Marcelo	275
Cidade, tecnologia e interfaces. Análise de interfaces de portais governamentais brasileiros. Uma proposta metodológica, André Lemos, José Mamede, Rodrigo Nóbrega, Silvado Pereira, Luíze Meirelles	283
La figura del comunicador digital en la era de la Sociedad de la Información: Contexto y retos de futuro, Beatriz Corretero Ruiz	293
A Base de Dados como Formato no Jornalismo Digital, Elias Machado	301
Linguagens da informação digital: reflexões conceituais e uma proposta de sistematização, Elizabeth Saad Corrêa	309
Transformaciones estructurales del lenguaje en el entorno digital, Guiomar Salvat Martinrey	321
Espaços Multifacetados em Arte – Novas Formas, Novas Linguagens, Helena Santana e Rosário Santana	327
<i>You can't see me</i> : Contributo para uma teoria das Ligações, Ivone Ferreira	333
Estratégias de mediação das ONG's, Jairo Ferreira	341
Periodismo de “código aberto”: diversidad contrainformativa en la era digital, José María García de Madariaga	353
El impacto de Internet en los medios de comunicación en España. Aproximación metodológica y primeros resultados, José Pereira, Manuel Gago, Xosé López, Ramón Salaverría, Javier Díaz Noci, Koldo Meso, María Ángeles Cabrera, María Bella Palomo	361
Interfaces meta-comunicativos: uma análise das novas interfaces homem/máquina, José Manuel Bártolo	371
Qual o papel da Internet na promoção da (in)existência de laços entre os investigadores da comunidade lusófona?, Lúcia J. Oliveira L. Silva	377
Significando e ressignificando, Lourdes Meireles Leão	387
Clipoema: a inter-relação das linguagens visual, sonora e verbal, Luiz Antonio Zahdi Salgado	395
Modelos de Personalização de conteúdos em Audiovisual: novas formas de aceder a velhos conteúdos, Manuel José Damásio	403
Contributo dos serviços de comunicação assentes em Internet para a manutenção e alargamento das redes de relações dos sujeitos, Maria João Antunes, Eduardo Anselmo Castro, Óscar Mealha	409
Los web sites instituciones. Dos casos concretos: Guardia Civil y Cuerpo Nacional de Policía, María de las Mercedes Cancelo San Martín	417

Enquadramento e impacto dos sistemas de informação no Programa Aveiro Norte, Miguel Oliveira, Pedro Beça, Nuno Carvalho, Sara Petiz e A. Manuel de Oliveira Duarte ..	423
Elementos de Emoção no Entretenimento Virtual Interactivo, Nelson Zagalo, Vasco Branco, Anthony Barker	433
Rádio e Internet: novas perspectivas para um velho meio, Paula Cordeiro	443
Critérios de qualidade para revistas científicas em Ciências da Comunicação: reflexões para a PORTCOM, Sueli Mara Soares Pinto Ferreira	451
Banco de dados como metáfora para o jornalismo digital de terceira geração, Suzana Barbosa	461
<i>Killer</i> parrilla generalista. Producción, programación y difusión documental, Xaime Fandiño Alonso	471

Capítulo IV

ESTÉTICA, ARTE E DESIGN

Apresentação, Fátima Pombo	479
Apresentação, Maria Teresa Cruz	483
Resultados y función de procesos de investigación sobre intervención en esculturas del patrimonio, Antonio García Romero, Vicente Albarrán Fernández, Rodrigo Espada Belmonte, Cayetano José Cruz García	487
La poética de la imagen en <i>Deseando Amar</i> de Wong Kar-Wai: El cuerpo y el espacio como las materias del espíritu, Begõna González Cuesta	495
Dibujar la forma volumétrica, matérica y espacial mediante el uso del elemento de comunicación visual: El plano. Experiencias didácticas innovadoras para diseño industrial, Cayetano José Cruz García	503
Diseño><Design, Eva M ^a Domínguez Gómez	509
Performance multimídia: Laurie Anderson e arte feita de palavras e bits, Fernando do Nascimento Gonçalves	517
As Bandas Desenhadas brasileiras contemporâneas, Flávio de Alcântara Calazans ..	525
<i>Vê isto</i> , ou antes, <i>escuta</i> , José A. Domingues	533
O estético como compensação, José Manuel Gomes Pinto	541
Em busca de paisagens sonoras: polioralidade, a voz midiática, Marcos Júlio Sergl	552
Nietzsche, Arte e Estética, Marisa C. Forghieri	563
Paraísos artificiais: autoria partilhada na criação contemporânea e na era dos jogos em rede, Patrícia Gouveia	569
O Museu Virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico, Rute Muchacho	579

Capítulo V

COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

Apresentação, Manuel Damásio	587
Apresentação, Francisco Rui Cádima	589
El protagonista del nuevo mercado de la información y la comunicación: el consumidor, Carmen Fernández Camacho	593
Televisão Digital e Interactiva: o desafio de adequar a oferta às necessidades e preferências dos utilizadores, Célia Quico	601
Tv comunitária no Brasil: histórico e participação popular na gestão e na programação, Cicilia M.Krohling Peruzzo	609
Identificando um género: a tragédia televisiva, Eduardo Cintra Torres	623
La desaparición del héroe: espacio y épica en el <i>reality</i> , Edysa Mondelo González, Alfonso Cuadrado Alvarado	633
“Big Brother”: um programa que mapeou a informação televisiva, Felisbela Lopes	641
Os sons das cidades, o céu de Lisboa, Fernando Morais da Costa	653
Personalização de Conteúdos Multimédia. Análise aos atributos relevantes para a sua anotação, Inês Oliveira	661
La eficacia del relato narrativo audiovisual frente al discurso persuasivo retórico, Jesús Bermejo Berros	669
Portugal / Brasil: a telenovela no entre-fronteiras, Maria Lourdes Motter, Maria Ataíde Malcher	679
Regras de usabilidade para a produção de aplicações em televisão interactiva, Valter de Matos	687

APRESENTAÇÃO

António Fidalgo e Paulo Serra

“Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã” (CCCC) foi a designação escolhida, pela Direcção da SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, para o seu III Congresso, integrando o VI LUSOCOM e o II IBÉRICO, e que teve lugar na UBI, Covilhã, entre os dias 21 e 24 de Abril de 2004 (o LUSOCOM teve lugar nos dois primeiros dias e o IBÉRICO nos dois últimos).

Dedicados aos temas da Informação, Identidades e Cidadania, os Congressos de Ciências da Comunicação na Covilhã constituíram um momento privilegiado de encontro das comunidades académicas lusófona e ibérica, fazendo público o estado da pesquisa científica nos diferentes países e lançando pontes para a internacionalização da respectiva investigação. Ao mesmo tempo, contribuíram de forma importante para a consolidação, tanto interna como externa – relativamente à comunidade científica, ao mundo académico e ao próprio público em geral – das Ciências da Comunicação como campo académico e científico em Portugal.

Este duplo resultado é ainda mais relevante tendo em conta que se trata de campo de investigação recente em Portugal. Não pretendendo fazer uma descrição exaustiva do seu historial, assinalem-se algumas datas mais significativas. O primeiro curso de licenciatura na área das Ciências da Comunicação – na altura denominado de Comunicação Social – iniciou-se em 1979, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a que se seguiram o do ISCSP da Universidade Técnica de Lisboa (em 1980) e o da UBI (em 1989), para citarmos apenas os três primeiros, expandindo-se até aos actuais 33 cursos superiores do ensino público universitário e politécnico actualmente existentes.

No que se refere aos antecedentes imediatos dos Congressos que tiveram lugar na UBI, em Abril de 1997 realizava-se na

Universidade Lusófona, em Lisboa, o I Encontro Luso-Brasileiro de Ciências da Comunicação, momento em que os investigadores portugueses decidem criar a SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. Um ano mais tarde, em Abril de 1998, o II Encontro é organizado na Universidade Federal de Sergipe, no Brasil, incluindo investigadores de países africanos de língua portuguesa. É então que se funda a LUSOCOM – Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação. A terceira edição do LUSOCOM realiza-se na Universidade do Minho, novamente em Portugal, em Outubro de 1999, regressando ao Brasil para a sua quarta edição, desta vez a S. Vicente, em Abril de 2000. Depois de dois anos de pausa, o V LUSOCOM estreia Moçambique como país organizador, decorrendo em Maputo em Abril de 2002. Apenas com uma edição, realizada em Málaga em Maio de 2001, o Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação procura agora, pela segunda vez, juntar investigadores e académicos de Espanha e de Portugal, e assumir-se assim como momento de união e debate acerca do trabalho levado a cabo nos dois países. O primeiro congresso SOPCOM – a Associação teve a sua criação legal em Fevereiro de 1998 –, realizou-se em Março de 1999, em Lisboa, sendo também aí que, decorridos mais dois anos, viria a organizar-se o II SOPCOM, em Outubro de 2001.

No decurso dos quatro dias em que decorreram os Congressos de Ciências da Comunicação na Covilhã foram apresentadas cerca de duzentas comunicações, repartidas por dezasseis Sessões Temáticas (repetidas em cada um dos Congressos), a saber: Teorias da Comunicação, Semiótica e Texto, Economia e Políticas da Comunicação, Retórica e Argumentação, Fotografia, Vídeo e Cinema, Novas Tecnologias, Novas Linguagens, Direito e Ética da Comunicação, História da

Comunicação, Estética, Arte e Design, Publicidade e Relações Públicas, Jornalismo, Estudos Culturais e de Género, Comunicação e Educação, Comunicação Audiovisual, Opinião Pública e Audiências, Comunicação e Organização.

A publicação do enorme volume de páginas resultante de tal número de comunicações – um volume que, e a aplicar o formato estabelecido para a redacção das comunicações, excederia as duas mil e quinhentas páginas –, colocava vários dilemas, nomeadamente: i) Publicar as Actas do VI LUSOCOM e do II IBÉRICO em separado, ou publicá-las em conjunto; ii) Publicar as Actas pela ordem cronológica das Sessões Temáticas ou agrupar estas em grupos temáticos mais amplos; iii) Dada a impossibilidade de reunir as Actas, mesmo que de um só Congresso, em um só volume, quantos volumes publicar.

A solução escolhida veio a ser a de publicar as Actas de ambos os Congressos em conjunto, agrupando Sessões Temáticas com maior afinidade em quatro volumes distintos: o **Volume I**, intitulado *Estética e Tecnologias da Imagem*, compreende os discursos/comunicações referentes à Abertura e Sessões Plenárias (Capítulo I), Fotografia, Vídeo e Cinema (Capítulo II), Novas Tecnologias e Novas Linguagens

(Capítulo III), Estética, Arte e Design (Capítulo IV) e Comunicação Audiovisual (Capítulo V); o **Volume II**, intitulado *Teorias e Estratégias Discursivas*, compreende as comunicações referentes a Teorias da Comunicação (Capítulo I), Semiótica e Texto (Capítulo II), Retórica e Argumentação (Capítulo III) e Publicidade e Relações Públicas (Capítulo IV); o **Volume III**, intitulado *Visões Disciplinares*, compreende as comunicações referentes a Economia e Políticas da Comunicação (Capítulo I), Direito e Ética da Comunicação (Capítulo II), História da Comunicação (Capítulo III) e Estudos Culturais e de Género (Capítulo IV); finalmente, o **Volume IV**, intitulado *Campos da Comunicação*, compreende as comunicações referentes a Jornalismo (Capítulo I), Comunicação e Educação (Capítulo II), Opinião Pública e Audiências (Capítulo III) e Comunicação e Organização (Capítulo IV).

A realização dos Congressos de Ciências da Comunicação na Covilhã e a publicação destas Actas só foi possível graças ao apoio, ao trabalho e à colaboração de muitas pessoas e entidades, de que nos cumpre destacar a Universidade da Beira Interior, o Instituto de Comunicação Social, a Fundação para a Ciência e Tecnologia e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Capítulo I

ABERTURA E SESSÕES PLENÁRIAS

**Discurso proferido pelo Presidente da Comissão Executiva dos
III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO,
Prof. Doutor António Fidalgo, na Sessão de Abertura dos Congressos¹**

1 - Breve historial dos Congressos da SOPCOM e da LUSOCOM

Os Congressos de Ciências da Comunicação que se realizam de hoje a sábado na UBI, o III SOPCOM, o VI LUSOCOM, e o II IBÉRICO, constituem um marco decisivo e memorável no desenvolvimento e na afirmação das Ciências da Comunicação em Portugal, no mundo lusófono e no espaço ibérico. A confluência dos três congressos esta semana na cidade da Covilhã resulta de uma feliz coincidência de alternância de organização pelos diferentes países, mas acontece, fundamentalmente, por decisão da Direcção da SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, a quem desde já agradeço a confiança depositada na UBI, em particular no Departamento de Comunicação e Artes e no LABCOM, para organizar e acolher os três congressos de uma vez.

O primeiro curso de licenciatura em Ciências da Comunicação foi criado há precisamente 25 anos na Universidade Nova de Lisboa, em 1979. Um ano depois surgiu o segundo curso no ISCSP da Universidade Técnica de Lisboa e o curso da UBI foi o terceiro curso de licenciatura a ser criado em Portugal em 1989. Actualmente existem 27 cursos superiores na área das Ciências da Comunicação em 21 instituições do ensino público universitário e politécnico, somando, em 2003, as respectivas vagas de ingresso 1243.

Dada a extraordinária expansão dos cursos registada na década de 90, impunha-se a colaboração das escolas e dos investigadores da área. Em 11 e 12 de Novembro de 1994, teve lugar, nas instalações da UBI o I Encontro dos Cursos de Comunicação (ECCO), nomeadamente dos cursos da UNL, da UTL, da UBI, Universidade do Minho, da Universidade de Aveiro, da Universidade Católica e da Universidade de Coimbra. Do comunicado emanado desse Encontro foram apontados como objectivos:

a) Representar os Cursos Superiores, os docentes e os investigadores, da área dos estudos em ciências da comunicação;

b) Promover o intercâmbio científico e pedagógico entre os referidos cursos;

c) Contribuir para a melhoria da qualidade dos cursos existentes ou a criar;

d) Fomentar a investigação científica nesta área de estudos;

e) Dinamizar o intercâmbio internacional.

Porém, esta iniciativa do ECCO, que privilegiava o lado institucional dos cursos universitários, não vingou. Foi preciso esperar pelo I Encontro dos Investigadores Portugueses e Brasileiros, realizado em 18 e 19 de Abril de 1997 na Universidade Lusófona em Lisboa, para os investigadores portugueses ali reunidos avançarem com a Comissão Instaladora da SOPCOM, já não como uma associação de cursos, mas de investigadores e profissionais da área da comunicação.² É esse encontro de Abril de 97 que hoje referimos como o I LUSOCOM e que deve ser encarado de facto como o momento fundador da SOPCOM, que viria a ser constituída de iure em 6 de Fevereiro de 1998.

O II Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação realizou-se de 28 a 30 de Abril de 1998, em Sergipe – Brasil, tendo aí participado dois investigadores da África Lusófona, um angolano, Albino Carlos, e um moçambicano, Nelson Saúte. Foi nesse encontro na Universidade Federal de Sergipe, na cidade de Aracaju, que se fundou a LUSOCOM, como Federação das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação.

Em 1999 a SOPCOM estabelece-se definitivamente como Associação representativa da comunidade com a realização do seu I Congresso Nacional, realizado em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian de 22 a 24 de Março, e com o III LUSOCOM, que teve lugar de 27 a 30 de Outubro na Universidade do Minho, Braga. Foram congressos de grande participação, como o comprovam os volumosos livros de Actas respectivos.

Dos congressos que precederam os que hoje iniciamos, quero ainda referir o V LUSOCOM, realizado em Moçambique, pois mostra o quanto a LUSOCOM pretende abrançar e integrar os novos países lusófonos.

Estas foram as origens da Associação que hoje organiza com a UBI os congressos; e se pode parecer estranho que o III Congresso da SOPCOM acolha dois congressos, o VI LUSOCOM e o II IBÉRICO, a explanação do surgimento da SOPCOM, mostra o quanto, pela sua história, está ligada à lusofonia.

2 - Ciências e profissões da comunicação

Se os cursos superiores de ciências da comunicação tiveram em Portugal na década de 90 uma expansão extraordinária, que ficou conhecida como o “milagre da multiplicação dos cursos” na expressão feliz de Mário Mesquita, é porque havia uma necessidade e uma apetência da sociedade portuguesa relativamente às profissões da comunicação, em particular, jornalismo, relações públicas, publicidade e audiovisual. Os cursos superiores de comunicação eram vistos pelos jovens portugueses como o melhor meio de acesso a profissões já estabelecidas como o jornalismo e às novas profissões entretanto induzidas pelo extraordinário incremento económico a seguir à adesão de Portugal às Comunidades Europeias em 1986. Felizmente que o mal-estar por mim denunciado no III LUSOCOM em 1999 entre as classes profissionais ligadas à comunicação, nomeadamente jornalistas e publicitários, e os cursos superiores de comunicação, se desvaneceu.

Mas a tensão entre o cariz profissionalizante que os cursos de comunicação têm necessariamente de ter e a natureza teórico-científica própria dos cursos superiores, em particular, os universitários, mantém-se.

Tal tensão é, porém, normal e mesmo saudável, e não é de natureza diferente da de outros cursos superiores profissionalizantes como as Engenharias, a Medicina e até o Direito. Raros serão os alunos desses cursos que não achem demasiada a componente teórica dos seus cursos, respectivamente as disciplinas curriculares de Matemática, Física, Bioquímica e Biologia, e Filosofia. No

seu lado profissionalizante, as Ciências da Comunicação são mais afins aos cursos citados que aos cursos de ciências sociais e de humanidades, com que têm grande afinidade epistemológica, mas que, além do ensino, não têm saídas profissionais específicas. Muito justamente e bem o Ministério da tutela sempre considerou o aspecto profissionalizante, com as consequentes necessidades laboratoriais e de trabalho de atelier, para efeitos de contabilização do ratio de alunos/professor dos cursos de Ciências da Comunicação, que é igual ao das Engenharias.

Abordo este ponto da tensão entre o lado profissionalizante dos cursos e a componente teórica (mais propícia à investigação) por duas razões: uma política e outra epistemológica. Primeiro por causa das relações entre o poder político e os cursos superiores de comunicação. A segunda razão para desse modo contribuir para uma fixação epistemológica das ciências da comunicação.

Dado que os cursos universitários profissionalizantes atrás referidos, têm já uma larga tradição curricular e existe um consenso alargado sobre as matérias científicas a incluir, não surge a acusação de serem demasiado teóricos. Ao invés, acha-se que uma excelente formação científica de base é condição necessária para uma sólida formação profissional. Infelizmente esse consenso curricular ainda não existe nas ciências da comunicação. E até pelo contrário, por vezes, a dimensão teórico-científica é vista como uma esclerose académica, que deveria ser banida dos currículos.

O papel da comunicação na sociedade é crucial e os diferentes poderes, social, económico e político (executivo, legislativo e judicial), registam o poder da comunicação, respeitam-no, temem-no, criticam-no, lutam com ele. Mas não se dá a devida importância à análise, à investigação e à reflexão que as Ciências da Comunicação produzem.

É sabido que o Governo tem dedicado especial atenção, e recursos financeiros, às ciências da saúde, não só aos hospitais e centros de saúde, mas também às respectivas instituições de ensino, criando até para o efeito um Grupo de Missão para o Ensino da Medicina em Portugal. Ora este Governo

dedicou também especial atenção à reorganização da comunicação social estatal, nomeadamente à RTP e à RDP, procedendo a reformas que há muito se impunham. Seria um erro não flanquear essas reformas com uma atenção cuidada aos cursos superiores em que se formam os profissionais do sector. A segunda razão por que abordo a tensão entre o lado profissionalizante e o lado teórico dos cursos é, como disse, de cariz epistemológico. As Ciências da Comunicação cobrem um vasto espectro de saberes, como é visível pela multiplicidade e diversidade das Mesas Temáticas. Há obviamente pontos afins com outras ciências como a Filosofia, a Sociologia, os Estudos Linguísticos e Artísticos, mas é fundamental fixar o núcleo duro específico. Pelo menos desde Peirce, Kuhn, Merton, sabemos que as ciências são produtos de uma comunidade de investigadores.

Em Portugal, nestes congressos, reúne-se a comunidade científica, que no seu labor, em colaboração, vai definindo esse núcleo de saber e de investigação. Não é o facto de uma disciplina integrar um currículo de licenciatura que a converte numa área específica da ciência que tutela e sistematiza tal licenciatura. Faz todo o sentido incluir disciplinas de Ética ou de Direito Comercial num curso de licenciatura em Economia, mas não faria qualquer sentido considerar Ética ou Direito como áreas disciplinares da Economia. Por estes congressos passa também a definição epistemológica das Ciências da Comunicação. Não é que seja o povo a fazer a ciência como faz a língua, mas é a comunidade científica que faz a ciência.

3 - Avaliação do Ensino e da Investigação

Decorrem no âmbito do CNAVES, Conselho Nacional de Avaliação do Ensino Superior, as reuniões preparatórias para a constituição da Comissão de Avaliação Externa dos Cursos de Ciências da Comunicação, dos cursos universitários públicos e dos cursos do ensino privado. Será a segunda vez que se procederá a essa avaliação. A primeira ocorreu em 1998/1999, feita por uma comissão presidida pelo Prof. Manuel Lopes da Silva, Professor Jubilado da Universidade Nova de Lisboa, ele próprio

membro da SOPCOM. O trabalho realizado foi um trabalho pioneiro que permitirá à próxima comissão aferir a evolução do ensino superior português em Ciências da Comunicação.

É fundamental que os cursos sejam avaliados, que os respectivos corpos docentes sejam identificados e avaliados pedagógica e cientificamente, que se averigue a pertinência e coerência dos respectivos currículos e das matérias leccionadas, que se escrute as condições de salas, bibliotecas e laboratórios, que sejam salientados os pontos fortes e os pontos fracos de cada curso, que as falhas sejam detectadas e apontadas e que no fim os relatórios sejam divulgados de modo a que a sociedade portuguesa em geral e os estudantes em particular tenham os dados suficientes para escolherem com conhecimento de causa um curso de qualidade. É preciso que se saiba, publicamente, como as universidades e os politécnicos, públicos e privados, ministram o ensino, e com que qualidade o fazem. Os milhares de candidatos aos cursos de comunicação devem poder escolher o curso que pretendem com conhecimento desse relatório de avaliação.

Quanto ao financiamento e à avaliação da investigação, houve passos extremamente significativos nos últimos anos. Só em 2000 os projectos de investigação em Ciências da Comunicação, apresentados à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, começaram a ser financiados numa rubrica específica e avaliados por uma comissão própria. Até então os projectos eram avaliados ora pela Comissão de Filosofia ora de Linguística. E só em 2003 se constitui a Comissão das Ciências da Comunicação para avaliar os centros de investigação. Em 2003 houve 8 centros de investigação na área de ciências da comunicação avaliados, sendo 5 deles novos, ou seja avaliados pela primeira vez. Este facto deve ser encarado como um passo decisivo e do maior alcance na afirmação e no desenvolvimento das ciências da comunicação em Portugal. Desde o ano passado que temos 8 centros a serem financiados pela FCT, a saber:

1 - CECL - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, na UNL (Good);

2 - UNICA - Unidade de Investigação em Comunicação e Arte, na Universidade de Aveiro (Fair).

3 - Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (Fair);

4 - CETAC.COM - Centro de Estudos das Tecnologias, Artes e Ciências da Comunicação, na Universidade do Porto (Fair);

5 - CIMJ - Centro de Investigação Media e Jornalismo, em Lisboa (Good);

6 - LABCOM - Laboratório de Comunicação Online, na UBI (Good);

7 - CICANT - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, na Universidade Lusófona em Lisboa (Fair);

8 - Núcleo de Estudos de Comunicação e Sociedade, na Universidade do Minho (Very Good).

Atendendo à dimensão das Ciências da Comunicação, ao número de Departamentos e de cursos, de estudantes e de professores, podemos achar que é pouco, que relativamente a outras áreas muito mais pequenas, como a Filosofia ou a Linguística, por exemplo, que tiveram respectivamente 11 e 9 unidades avaliadas, o quadro não é favorável, sobretudo se atendermos à classificação obtida.

Há que considerar todavia que a avaliação das unidades de Comunicação se fez pela primeira vez, que as equipas de investigação só agora começam a constituir-se. O passo estratégico mais importante era de facto criar a área e isso foi conseguido.

Devo, no entanto, fazer aqui um reparo à forma como foi constituído o painel de avaliação das Ciências da Comunicação. Os três membros do painel de avaliação, cuja competência científica não é questionada, eram todos do norte da Europa, nenhum deles falava ou entendia português, oral ou escrito. Ora se a produção científica em Ciências da Comunicação em Portugal é feita na quase totalidade em português, como pôde haver uma avaliação objectiva, profunda, do que as unidades fizeram? Sinto-me à vontade para fazer aqui em público este reparo, apesar de ser um dos avaliados, porque, antes da saída dos resultados, o fiz por escrito ao Presidente da FCT, Prof. Ramôa Ribeiro.

Se não havia condições para colocar no painel nenhum investigador português, porquê não incluir então investigadores do Brasil ou mesmo de Espanha? Com esta pergunta, que é tanto retórica quanto crítica, passo ao ponto seguinte da minha intervenção de abertura neste congresso, e que é sobre a internacionalização da investigação, sobre as parcerias de cooperação da comunidade científica portuguesa com outras comunidades científicas e sobre as estratégias de afirmação de um grande espaço ibérico-americano na ciência, nomeadamente na área dos estudos em comunicação.

4 - A internacionalização necessária e desejável

Por definição a ciência é universal. Não há uma ciência portuguesa, nem brasileira, nem espanhola, nem tão pouco americana ou inglesa. Há sim comunidades científicas, com maior ou menor vitalidade, coesão e internacionalização. O facto de a língua inglesa ser actualmente a língua dominante na ciência é um facto circunstancial e acessório e não um princípio perene e imutável.

Noutras épocas, não muito longínquas, as línguas dominantes das ciências foram outras, bastando lembrar que no Século XVII Descartes, Espinosa, Newton e Leibniz escreveram em Latim, de modo a serem lidos e entendidos noutros países, que até à II Guerra Mundial o francês e o alemão foram tão ou mais importantes que o inglês como línguas de comunicação na ciência. O domínio indiscutível que hoje o inglês mantém nas ciências não é uniforme, mas variável de ciência para ciência, e verifica-se sobretudo nas ciências exactas. Nas ciências sociais, e mais ainda nas humanidades, já é muito discutível esse domínio. Os contributos originais da Europa Continental são fundamentais para a filosofia, a sociologia, a antropologia, a linguística, a semiótica, e também para as ciências da comunicação. Nomes como Habermas, Karl-Otto Apel, Niklas Luhmann, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Barthes, Greimas, entre muitos outros, são cabal exemplo disso.

O conceito físico de massa crítica aplicado à dimensão de uma comunidade científica faz sentido se e somente se houver uma

comunidade crítica. E comunidade científica obriga antes de mais a uma proximidade de investigadores, não física apenas, obviamente, mas sobretudo a uma proximidade de formação, de interesses, de problemas, de debates, dos investigadores envolvidos.

Ora não há maior proximidade de investigação que a da língua em que é feita. A internacionalização da ciência não pode de modo algum significar, como por vezes parece acontecer em Portugal, um conhecimento vasto do que se faz no mundo anglo-saxónico, num olímpico desconhecimento do que se faz cá dentro, às vezes numa universidade vizinha, ou num departamento mesmo ao lado. A internacionalização individual, desintegrada de uma comunidade real de investigação, conduz apenas a um atomização de investigadores, e constitui pura e simplesmente a negação do conceito e da realidade de comunidade e de equipa de investigação.

A questão em causa é simples, mas de suma importância. Como muitos outros bens, também a ciência e a cultura se produzem, se transaccionam e se consomem. O nosso propósito não pode ser outro que não seja o de produzir ciência. E a melhor maneira de o fazer aqui, por nós, será fazê-lo em português.

O III Congresso da SOPCOM concretiza-se em dois congressos internacionais, o VI LUSOCOM e o II IBÉRICO. Procurou-se uma paridade entre investigadores nacionais e estrangeiros, que se expressam na mesma língua ou em línguas próximas (galego e espanhol) em cada uma das mesas. Não é esta porventura a internacionalização primeira e prioritária que as Ciências da Comunicação cumprem nestes dias aqui na UBI e que deveria ser um exemplo para as outras comunidades científicas nacionais?

Não considero que seja um serviço à ciência a organização de seminários e congressos científicos em Portugal, com mais de 90 por cento de participantes portugueses, e em que a única língua admitida é o inglês. O princípio primeiro da comunicação científica mantém-se: o mais importante não é a língua em que se diz, mas o que se diz.

As comunidades que nos estão mais próximas, pela língua, pela formação, por problemas comuns e até idênticos, são as

comunidades científicas lusófona e ibérica. É por aí que tem de começar a nossa internacionalização, e de começar não apenas como ponto de passagem (como se a meta fosse a absorção na comunidade anglo-saxónica), mas de começar porque prioritária para já e sempre.

Impossível não é certamente, mas seria descabido, e mesmo ridículo, fazer ciência da comunicação em inglês em países que comunicam em português e espanhol.

A lusofonia compreende hoje mais de 200 milhões de pessoas, nos diferentes continentes.

Os falantes de espanhol são cerca de 350 milhões, o que somados constitui o principal grupo linguístico no hemisfério ocidental.

5 - Passos a dar

O VI LUSOCOM como o número indica não é um ponto de partida.

Também o não é o II IBÉRICO, com que completaremos o III Congresso da SOPCOM. Tal facto representa já uma ligação existente, a funcionar, entre as comunidades académicas e científicas de Portugal com os países lusófonos, em especial o Brasil, e com a Espanha. Desta vez coincidimos aqui na UBI, e os congressos que se seguirão a estes terão um tempo e espaço diferentes; o VII LUSOCOM realizar-se-á num outro país lusófono e o III IBÉRICO terá lugar em Espanha. Mas o encontro de investigadores, a apresentação do seu trabalho, o debate de ideias, o lançamento de projectos comuns, aqui, nesta semana de Abril que antecede o 30º aniversário do 25 de Abril de 1974, constitui um marco importante da SOPCOM-da Associação que organiza os congressos e das Ciências da Comunicação dos países lusófonos e ibéricos.

Que estes Congressos ocorram na Covilhã, bem no Interior de Portugal, que a adesão tenha sido muito superior às melhores expectativas, resultam também dos novos meios de comunicação. Sem a Internet, a web e o correio electrónico, nunca poderíamos ter organizado estes eventos. O facto de a UBI ser desde o início da SOPCOM a placa giratória das informações electrónicas, de as páginas web dos congressos anteriores estarem sediadas aqui, e continua-

rem ainda online, de a Biblioteca Online de Ciências da Comunicação ser hoje o maior repositório de textos científicos da área, de o número dos seus autores e dos seus visitantes aumentar de mês para mês, tornou possível que investigadores da Catalunha ao Rio Grande do Sul se juntassem aqui esta semana.

Termino com os agradecimentos ao Sr. Ministro da Presidência, que honrou com a sua presença a abertura dos congressos, ao Sr. Reitor da UBI, ao Sr Presidente da Câmara

da Covilhã, aos Presidentes das Associações Lusófonas de Ciências da Comunicação, e aos muitos membros da Comissão Organizadora que verdadeiramente viabilizaram logisticamente os congressos.

¹ A Sessão de Abertura teve lugar em 21 de Abril de 2004.

² A acta dessa reunião pode ser consultada online na página web da SOPCOM.

Discurso do Sr. Ministro da Presidência, Dr. Nuno Morais Sarmento, na Sessão de Abertura dos Congressos¹

Magnífico Reitor da Universidade da Beira Interior

Senhora Governadora Civil de Castelo Branco
Senhor Presidente da Câmara Municipal da Covilhã

Senhor Presidente da Comissão Executiva do Congresso

Senhora Vice-Presidente da FCT

Ilustres conferencistas e participantes

Senhores Docentes

Estimados Alunos

Minhas Senhoras e meus Senhores

Aproveito a circunstância de aqui estar para felicitar, em primeiro lugar, a Universidade da Beira Interior e faço-o dirigindo-me a si, Senhor Reitor.

A UBI tem demonstrado um dinamismo incessante, uma procura de afirmação que vem da percepção do papel e do serviço que pode e deve desempenhar na Região em que se insere e no País que serve.

Todos esperamos que assim continue.

Pela nossa parte continuaremos a apostar no seu crescimento, como disso é prova a residência universitária, a maior e mais moderna do País, que daqui a dois dias o Senhor Primeiro-Ministro irá inaugurar nesta cidade.

Quero, em segundo lugar, cumprimentar toda a comissão executiva deste evento e em particular o seu presidente, Prof. António Fidalgo.

É através de iniciativas como esta que a Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação continua a dar um relevante contributo não só para a comunidade científica do nosso País, como para a comunidade mais vasta da lusofonia e do mundo ibérico.

Todos temos a ganhar com isso e, por isso, esperamos que se sintam sempre encorajados a continuar.

As Ciências da Comunicação são hoje, de facto, uma área do saber que suscita o

interesse de um número cada vez maior de jovens.

E este interesse – também aqui constatado pelo grande número de inscrições no Congresso – é precisamente o ponto de partida para a minha curta intervenção em que pretendo apenas partilhar duas ideias.

Sociedade da comunicação e autodeterminação

Em primeiro lugar, a empatia partilhada por esta área das Ciências da Comunicação, mais do que uma coincidência, é um verdadeiro fenómeno social, que caracteriza, na minha opinião, a sociedade em que vivemos.

A multiplicação de cursos e licenciaturas de Ciências da Comunicação – já referida pelo Prof. Doutor António Fidalgo – reflecte o nosso tempo, a que outros já apelidaram, o tempo da comunicação.

A Comunicação é mesmo, nos nossos dias, com algum excesso, tomada como Verdade, porque tantas vezes se confunde o que parece, neste caso o que se comunica, com a realidade.

Retirados os excessos, Comunicar é de facto, inquestionavelmente, uma regra, um imperativo de qualquer indivíduo, de qualquer grupo seja ele político, religioso ou empresarial.

Neste contexto, é bom que um dos *leitmotiv* escolhidos para este Congresso tenha sido justamente o da *comunicação*.

Mas, e esta é a primeira nota que queria trazer, na “era de individualismo”, como chamou Thomas Franck ao nosso tempo, a comunicação (e de modo reflexo, a *informação*) é um instrumento permanente de revelação e protecção de identidades colectivas.

E em consequência, a comunicação é também um modo de desenvolvimento do direito de autodeterminação de cada um.

Nessa medida, e inevitavelmente, a informação realiza direitos individuais e colec-

tivos, respectivamente, na sua singularidade e na sua diversidade.

É por isso que não subscrevo a ideia pessimista de que a generalização da comunicação conduziria inevitavelmente à “normalização” descaracterizada em termos globais. Pelo contrário, enquanto espaço de realização individual e colectivo que é, acredito que a comunicação continuará a ser factor de iniciativa e debate, de singularidade e diversidade.

Em particular, neste sentido, comunicar na nossa própria língua, o português, é também recusar pré-formatações da realidade.

É por isso - e a concluir este ponto - que considero que a informação e a comunicação, são e continuarão a ser no futuro dimensões fundamentais do político e da nossa liberdade, independentemente da sua massificação.

Este é naturalmente apenas um ponto de vista que trago aqui e que não tem a pretensão de ser fechado.

Ao trazê-lo aqui pretendi, apenas, pôr em comum uma reflexão que, embora sendo pessoal, me ocorreu a propósito da abertura desta Conferência, porque a Universidade é o lugar por excelência da discussão e da *realização federal* de diferentes pensares e saberes.

Comunicação social e democracia

A segunda ideia que aqui deixo, tem a ver com a Comunicação Social e a Democracia.

Sendo eu um político com responsabilidades nessa área, permitam-me que destaque a importância política e sistémica da comunicação social, a propósito da celebração dos 30 anos do 25 de Abril.

E neste domínio, creio que importaria determo-nos na ligação que frequentemente se faz entre democracia, “opinião pública” e “audiências”.

O balanço do nosso projecto político colectivo que neste aniversário somos convidados a fazer, obriga a uma reflexão sobre a nossa identidade, mas também a um reequacionar dos limites e subversões a que a Comunicação pode conduzir.

Escravos que nos tornámos, quantas vezes, do que os outros pensam de nós, tenho para mim muito vincada a ideia de que devemos procurar resistir a seguir, de forma sistemática, aquilo para que aponta a “maioria” do pensar conjuntural.

É verdade que a opinião pública, que alguns entendem até já estar erigida à condição de “sujeito”, determina realmente as comunidades, naquela dimensão “imaginada” de que falava Benedict Anderson.

Mas, numa era de democracia que novamente se pretende “deliberativa”, a informação e o uso que dela seja feito em termos comunicacionais e identitários, podem arrastar-nos para o que Susan Stokes descreve como “patologias da deliberação” – como diria eu, o processo inibidor da decisão.

E foi a isso que renunciei no início do meu mandato e que, agora dois anos mais tarde, penso ter sido o caminho certo.

O diagnóstico do estado disfuncional da sociedade, reflectida à data em que assumi funções, numa comunicação social em crise, abundava.

Estudos e declarações reafirmando ciclicamente o estado de crise faziam parte dum conhecimento adquirido e duma realidade contra a qual pouco ou nada parecia possível fazer-se.

Na preparação desta Conferência e ao consultar papéis antigos, encontrei as actas de uma outra conferência internacional realizada pela Fundação Friedrich Ebert, em Maio de 1997.

Reli aí as declarações do membro do Governo de então, o Dr. Arons de Carvalho que, de resto, por ser também membro da Comissão Científica do SOPCOM pode muito bem ser chamado à colação.

Dizia ele que em Portugal não existiria um consenso político em relação ao serviço público de televisão, não só porque a ideia de serviço público não está arreigada na população em geral, mas também porque ao nível partidário cada organização tinha ideias completamente diferentes sobre esta matéria.

Ora, a minha constatação é a inversa. É a de que a partir de uma política feita de riscos que assumimos; uma política que não ficou presa a constatações e que rompeu com

o atavismo da indecisão, se conseguiu caminhar da divergência para um acordo.

Ou para utilizar a linguagem *hegeliana* de uma situação de ruptura se avançou para a síntese.

Por isso, é com muita alegria que na celebração dos 30 anos do 25 de Abril, acredito que na Comunicação Social o País se conseguirá unir acima de perspectivas partidárias.

E, por isso, considero que há condições para, mesmo ao nível de uma revisão constitucional, se evidenciar tal acordo.

Esta é uma conclusão que, creio, pode ser retirada da reflexão que façamos sobre esta temática: a obsessão comunicacional não deve impor-se como obstáculo ao caminho, ou se quisermos, à decisão. Pelo contrário, a capacidade de romper com a comunicação e ser capaz de decidir para além dela pode ser, no final, um caminho de reencontro e concordância.

Minhas Senhoras e Meu Senhores,

Não quero terminar sem ter uma palavra para o âmbito internacional desta Conferência, ou melhor dito destas Conferências e em particular para o LUSOCOM que hoje se inicia...

A cidadania, a lusofonia são, para um português, conceitos parentes, se não irmãos.

Na minha acção governativa, tenho vivido esta experiência de modo muito intenso.

Portugal vive hoje a realidade internacional da lusofonia dentro das suas fronteiras.

País que secularmente se conheceu a partir, seja nos seus navegadores seja nos seus emigrantes, desse modo representado no imaginário colectivo, é nos nossos dias um

povo que se vê diante do desafio do acolhimento.

Como Ministro responsável pela integração dos imigrantes, tenho-me apercebido como cada vez mais o destino de Portugal é também o de acolher as pessoas que querem vir viver entre nós.

E esta perspectiva, a de quem parte e de quem acolhe, a de quem pertence a uma comunidade que convida a ir além de si próprio, é sem dúvida a forma que melhor demonstra o desafio da Comunicação.

Porque, seja como processo cognitivo, seja como processo de decisão, ou como processo existencial de uma vida, comunicar é sempre partir.

Partir para uma aventura que supõe pelo menos duas pessoas. Porque ninguém comunica sozinho.

Por isso, o meu desejo neste início destas Conferências é que as experiências de investigação permitam a cada um partir, deslocar-se. E chegar a algum lado.

Muitos partiram de longe para estar aqui hoje. Alguns do Brasil e também de Angola e de Moçambique. Outros da vizinha Galiza.

Que a esta viagem de alguns, todos permitam associar uma viagem para além de cada um, na aprendizagem e no conhecimento. Porque é assim que formamos comunidade e porque é assim que somos verdadeiramente nós.

E já agora, que estas viagens se multipliquem. No nosso país. No mundo lusófono. No espaço ibérico.

Muito obrigado.

¹ Só faz fé o discurso efectivamente proferido.

**Discurso proferido pelo Reitor da Universidade da Beira Interior,
Prof. Doutor Manuel José dos Santos Silva,
na Sessão de Abertura dos Congressos**

Senhor Ministro da Presidência, Excelência
Senhora Governadora Civil de Castelo Branco
Senhor Presidente da Câmara Municipal da
Covilhã

Senhores Membros da Comissão de Honra
Senhores Membros da Comissão Executiva
Senhores Membros da Comissão Científica
Senhores Congressistas

Senhores Membros da Comissão Orga-
nizadora

Senhores Docentes

Estimados Alunos

Minhas Senhoras e Meus Senhores

Gostaria, antes de mais, de cumprimentar todos os presentes, em especial, Sua Excelência o Ministro da Presidência, Dr. Moraes Sarmento, que pela primeira vez se desloca à Universidade da Beira Interior, e dirigir uma palavra de boas vindas a todos os especialistas nacionais e internacionais que participam neste III Congresso da SOPCOM - Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, que engloba o VI Congresso da LUSOCOM e o II Congresso IBÉRICO.

É para mim uma grande honra e uma enorme satisfação dar início a este acontecimento que reúne mais de 700 congressistas, oriundos de países como Angola, Brasil, Espanha, Guiné, Moçambique e, naturalmente, Portugal. Trata-se de uma iniciativa ambiciosa, que se assume como ponto de convergência entre os diferentes percursos dos referidos congressos, sob a égide dos temas Informação e Identidades e Cidadania, e que constitui um momento privilegiado de encontro das comunidades académicas lusófonas e ibéricas, fazendo público o estado da pesquisa científica nos diferentes países e lançando pontes para a internacionalização da respectiva investigação.

Permitam-me, então, que lhes apresente, de forma resumida, a Universidade que os irá acolher durante os próximos dias.

A UBI encontra-se implantada numa região em que o sector têxtil possui não só uma longa tradição, como um peso determinante. Foi, aliás, a necessidade de formação de quadros técnicos altamente qualificados para a indústria que esteve na origem da criação das licenciaturas em Engenharia Têxtil e em Gestão, dois dos cursos mais antigos desta Instituição.

Numa cidade com cerca de 40 mil habitantes e numa região que sofreu a crise da mono-indústria dos lanifícios, a presença e evolução de uma Instituição como a Universidade da Beira Interior tem um impacto muito significativo, não só na actividade económica, mas também na quantidade e qualidade dos acontecimentos de cariz científico, cultural e social que leva a efeito, e ainda na requalificação do património legado à cidade pela sua indústria, como poderão, certamente, apreciar no decurso deste congresso.

A Universidade assume assim um papel central na região, o que pode ser comprovado por alguns números que a caracterizam: o *campus* universitário, com uma área de mais de 150.000 m², conta com uma população estudantil de cerca de 5500 alunos (dos quais 5017 em licenciatura e 420 em pós-graduação), e com um corpo docente composto por mais de 460 elementos, dos quais cerca de 50 % doutorados, apoiado por 408 funcionários.

Actualmente, a UBI ministra 31 licenciaturas, 28 cursos de mestrado e 25 ramos de doutoramento nas mais diversas áreas do saber, desde as Engenharias às Artes e Letras, passando pelas Ciências Sociais e Humanas, pelas Ciências Exactas e pelas Ciências da Saúde. A sua filosofia de ensino assenta na estreita aliança entre a formação integral do indivíduo e a componente de preparação prática e de investigação, recorrendo às mais modernas metodologias de ensino e aprendizagem e à actualização permanente dos

programas de estudo, adaptando-os às saídas profissionais dos futuros licenciados.

Além de um ensino teórico de qualidade, solidamente assente na formação e qualificação do corpo docente, a UBI é caracterizada pela qualidade dos seus edifícios e equipamentos e dispõe, actualmente, de um conjunto de laboratórios e oficinas considerado, por muitos, exemplar, no seio dos quais são levados a efeito trabalhos de investigação, muitos dos quais realizados no domínio da prestação de serviços à comunidade.

Desta forma, embora face às suas congéneres nacionais apresente uma dimensão relativamente pequena, a Universidade da Beira Interior tornou-se um dos motores de desenvolvimento da região, tendo por base os seus meios humanos qualificados e a qualidade das suas modernas infra-estruturas de ensino e investigação.

Com efeito, à medida que aumenta a importância e significado da investigação no desenvolvimento das sociedades, mais se estreita a relação entre universidade e comunidade. Assim, por parte das instituições de ensino superior torna-se cada vez mais premente a necessidade de um desenvolvimento estratégico da investigação científica fundamental como forma e instrumento de criação cultural por excelência.

Por outro lado – e eis-nos chegados ao motivo pelo qual hoje estamos aqui reunidos - há que saber articular a actividade científica produzida pelas diversas instituições, promovendo a cooperação nacional e internacional através do trabalho de equipa, da circulação dos investigadores e dos resultados da investigação que deverão ser disponibilizados e contribuir para o desen-

volvimento da sociedade e melhoria das condições de vida da humanidade.

A longa experiência e conhecimento adquiridos, ao longo do tempo, pelo Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior permitem-lhe, actualmente, assumir um papel extremamente activo no desenvolvimento da investigação científica a nível nacional. Chegou o momento de apostar na promoção do relacionamento internacional e na cooperação estratégica com instituições estrangeiras, estabelecendo um diálogo de interacção que possibilite o debate de ideias e a apresentação de resultados de estudos científicos, permitindo que a investigação reverte para a sociedade de uma forma mais rápida e mais directa, numa lógica de intercâmbio que beneficiará não só a investigação, mas também o próprio ensino.

A avaliar pelo número de interessados em participar neste Congresso e pela envergadura que assumiu esta iniciativa, não só se atingiram os objectivos, como se ultrapassaram as expectativas. A Comissão Organizadora e o Departamento de Comunicação e Artes estão, por isso, de parabéns pelo empenho, entusiasmo e dinamismo com que, desde a primeira hora, assumiram a responsabilidade de levar em frente esta iniciativa. Dirijo aqui uma palavra do maior apreço ao Senhor Prof. António Fidalgo pela excelente organização deste Congresso, para o qual formulo votos dos maiores êxitos.

Termino, agradecendo a participação de todos os congressistas e desejando a todos uma frutuosa e agradável estadia na Covilhã.

Muito obrigado.

A construção da identidade nacional e as identidades regionais no rádio brasileiro (o caso gaúcho)¹

Doris Fagundes Haussen²

O processo de construção da identidade nacional brasileira teve no rádio um forte aliado, a partir da sua instalação no país, na década de 20 do século passado. Desde o seu início, o veículo serviu de expressão às diferentes manifestações culturais, principalmente através da música, do esporte e da informação. Mas, possibilitou, também, outros usos, como o político e, também mais recentemente, o religioso.

O Brasil, assim como vários países latino-americanos, viveu forte movimento nacionalista na primeira metade do século XX. O crescimento da população urbana prestou-se a projetos políticos populistas e nacionalistas resultando na organização do poder que deu forma ao compromisso entre essas massas e o Estado. Por seu turno, o rádio e o cinema, que iniciavam a sua trajetória, introduziram uma nova linguagem e um novo discurso social: o popular massivo. Estas tecnologias de comunicação tiveram, assim, a sua relação com a cultura mediada por um projeto estatal de modernização político mas, também, cultural. À época, “não era possível transformar esses países em nações sem criar neles uma cultura nacional” (Martín-Barbero, 1987).

Neste sentido, Getúlio Vargas no seu primeiro período como presidente do Brasil - 1930/1945 - governou sob forte cunho nacionalista, influenciando sobre os meios de comunicação ao buscar impor o seu projeto político que incluía a unificação nacional. Em 1º de maio de 1937 já destacava o valor que daria ao rádio, na mensagem enviada ao Congresso Nacional anunciando o aumento do número de emissoras no país. Nela, aconselhava os estados e municípios a instalarem “aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes

a entrelaçar os interesses diversos da nação...” (Getúlio Vargas. *Mensagem ao Congresso Nacional*, 1º/5/1937, in Cabral, 1975).

O papel do rádio, portanto, precisa ser analisado sob o ponto de vista do contexto da época em que está inserido. Os anos 30 e 40, por exemplo, foram de grandes transformações em toda a sociedade brasileira, com o aumento da população, o crescimento dos centros urbanos e o desenvolvimento da indústria e dos serviços. No início, a coordenação do setor de divulgação e propaganda do governo esteve sob a responsabilidade do Ministério da Educação. O projeto cultural e educativo, de uma maneira ampla, tinha uma visão nacionalista e buscava a mobilização e a participação cívicas, assim como as reformas educacionais.

Mas, já em 1934, Getúlio Vargas criaria o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural ligado ao Ministério da Justiça, esvaziando o Ministério da Educação não só da propaganda como também do rádio e do cinema. A meta era estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, no sentido de usá-los como instrumentos de difusão, sob a influência do recém criado Ministério da Propaganda alemão (Schwartzman, 1984). No entanto, embora nesses primeiros anos o governo Vargas tenha criado uma série de leis e dispositivos para controlar a radiodifusão, na prática o veículo teve, também, uma vida própria, construída por diversos atores, entre eles os radialistas, artistas, técnicos, empresários e políticos. A colaboração de intelectuais engajados ao movimento nacionalista também foi de grande importância para o projeto político de Vargas³.

Sobre o assunto, Oliven (1983:81) considera que, no Brasil, “o papel do Estado em relação à cultura é complexo: ele não é apenas o agente de repressão e de censura mas, também, o incentivador da produção cultural”. Para o autor, o Estado, acima de tudo,

“é o criador de uma imagem que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional”. No mesmo sentido, Miceli (1972:218) lembra que os meios de comunicação, nesta fase, “constituem os veículos de uma ação pedagógica a serviço do processo de unificação do mercado material e simbólico, que se traduz pela imposição diferencial da cultura dominante”.

Pode-se dizer, assim, que a trajetória do rádio acompanha a do país em, praticamente, todo o século XX. Da mesma forma que o Brasil começava a se estruturar o rádio também dava os seus primeiros passos. Quando Getúlio Vargas assumiu a presidência em 1930, o veículo sofreu o seu impacto inicial ao surgir o primeiro documento sobre a radiodifusão que, até então, era regida pelas leis da radiotelegrafia. A partir de 1932 a publicidade foi legalmente permitida, o que viria a traçar os rumos da trajetória da radiodifusão brasileira.

As modificações na legislação influíram no rádio dos anos 30 que se caracterizava por programações eruditas e musicais. A chegada das agências de publicidade alteraria a feição do veículo que se tornaria, a partir de então, comercial. Com o aporte da publicidade, o rádio incrementou a sua programação, tanto de entretenimento como de jornalismo, pois as agências internacionais de notícias que chegavam ao Brasil iriam auxiliar neste sentido. A ocorrência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) também impulsionou o jornalismo uma vez que a população queria se informar sobre o conflito e, neste sentido, a vinda do noticioso *Repórter Esso* responderia a este anseio (e, também, a sua finalidade principal que era a de divulgar as notícias sob o ponto de vista dos Aliados).

Neste período, segundo Ortiz (1988:54), “o sonho do Estado totalitário de construir um sistema radiofônico em nível nacional se desfaz diante da impossibilidade material de realizá-lo”. Isto porque a radiodifusão brasileira não adquiriu a forma de rede, o que favoreceu o desenvolvimento da radiofonia local. “O que acontecia era que algumas emissoras mais potentes limitavam-se a irradiar a sua programação a partir de sua base geográfica, mas elas não constituíam um

centro integrador da diversidade nacional”. Para o autor, “a exploração comercial dos mercados se fazia, portanto, regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora característica das indústrias da cultura”.

A não-formatação inicial do sistema radiofônico em redes possibilitou, assim, a emergência de inúmeras emissoras pelo Brasil afora, cada uma preenchendo a sua programação com as características locais. As diferenciadas manifestações culturais do país tiveram, deste modo, possibilidade de se mostrar. A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que teve um forte papel integrador a partir dos anos 40, após ser encampada pelo governo federal, não deixou de aproveitar esta riqueza, principalmente da música, do humor e de artistas de todo o Brasil.

A partir da década de 40 o veículo tomou o seu grande impulso e a “fase de ouro” do rádio (anos 40-50) pôde existir, segundo Ortiz (1988:134), porque o mesmo concentrava a massa de investimento publicitário disponível na época. “Com o deslocamento da verba publicitária para a televisão, sua exploração comercial teve que levar em conta novos fatores de mercado, caminhando para a especialização das emissoras e a formação de redes”.

De lá para cá, o Brasil viveu diversos processos políticos e culturais. Mas, pode-se dizer que, na sua trajetória, o veículo esteve presente em todas as manifestações mais importantes da vida do país. A relação rádio e cultura, assim, tem sido visceral, desde a divulgação das primeiras músicas gravadas, no início da década de 20, passando pelos programas de auditório, de humor, radionovelas, jornalismo, pelas jornadas esportivas e reportagens. O rádio divulgou eventos e promoveu nomes de jornalistas, radialistas, artistas, músicos, políticos, esportistas. Fez grandes coberturas de momentos felizes e de grandes tragédias brasileiras. O veículo foi responsável, também, por impulsionar a indústria cultural no país através de vários elos desta corrente: a indústria fonográfica, as revistas especializadas, os jornais, o cinema, os artistas, o esporte e a publicidade.

Na atualidade, a característica principal do veículo continua sendo a da proximidade

com a comunidade local. Se a televisão aberta tomou para si o papel que a Rádio Nacional desempenhava, se a globalização e a tecnologia trazem cada vez mais as informações mundiais, coube justamente ao rádio, devido às suas características inerentes, promover as informações locais. Isto sem falar nas rádios comunitárias que se proliferaram em grande número pelo país (estimativas extra-oficiais constatarem existir, na atualidade, mais de dez mil emissoras deste tipo no Brasil).

Por sua vez, o novo panorama desenhado pelas possibilidades tecnológicas, como a internet, começa a alterar a ecologia dos meios de comunicação, não significando, até o momento, o fim do rádio atual. O que está mudando, principalmente, é a convivência entre os antigos e os novos meios. Neste sentido, Castells (2001:224) considera que o rádio está vivendo um renascimento e experimentando um grande auge, tanto as emissoras que emitem através das ondas quanto as que o fazem apenas pela rede. Para o autor, um dos fatores determinantes desta transformação está na dificuldade de satisfazer o interesse por assuntos locais a uma escala global, fora do alcance das redes locais de informação.

A identidade brasileira

O rádio, em relação à construção da identidade nacional brasileira teve, assim, um importante papel. Esta construção, por sua vez, não só no Brasil mas na maioria dos países do mundo, mostrou a sua face dura. Para atingir seus objetivos, precisou negar e impedir a manifestação de outros tipos de identidade: étnicas, regionais, etc. Durante o Estado Novo (1937-1945), por exemplo, foram famosos os casos da “queima das bandeiras” e da proibição da utilização do idioma alemão pelos imigrantes durante a Segunda Guerra Mundial, além da extinção dos partidos políticos e do banimento dos hinos, escudos, e outros símbolos regionais.

A “queima das bandeiras” foi um gesto simbólico promovido pelo presidente Getúlio Vargas, em que as bandeiras de cada estado brasileiro foram incineradas, na então capital do país, Rio de Janeiro, para demonstrar que,

a partir daquela data, a prioridade estava nas questões nacionais em detrimento das regionais. E, no caso da proibição do idioma alemão, além do motivo político, a partir da definição do Brasil de apoiar os aliados, estava a questão da unificação da língua portuguesa.

Em relação à cultura nacional, Hall (1999:59) lembra que a mesma nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. “Ela é também uma estrutura de poder cultural”. Para o autor, é preciso levar-se em consideração que a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta. Também salienta que as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero. E, lembra ainda, que as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre a cultura dos colonizados. Desta forma, diz o autor, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade (...) as nações modernas são todas híbridas culturais” (idem:60).

A questão da mídia brasileira, neste sentido, tem que ser recolocada. Na atualidade, com 3668 emissoras de rádio, 416 canais de televisão e 9543 retransmissoras, acesso a inúmeros canais de TV a cabo e satélite, com mais de 10% da população conectada à internet⁴, além de grande número de jornais e revistas disponíveis no Brasil, o panorama é outro. Se na primeira metade do século XX o rádio pôde cumprir, num certo sentido, um papel unificador (seguido pela TV na outra metade), com a fragmentação da oferta de comunicação e da informação e a inserção do país num mundo globalizado isto não é mais possível.

Sobre a questão, Ortiz (2000:87) salienta que a globalização não deve ser entendida como um processo exterior, alheio à vida nacional, pois “as contradições inauguradas pela sociedade industrial e que atravessam os espaços nacionais ganham agora uma nova dimensão”. Para o autor, “elas extravasam

para o plano mundial. Neste contexto, a identidade nacional perde a sua posição privilegiada de fonte produtora de sentido pois emergem outros referentes, questionando a sua legitimidade”.

No entanto, Ortiz considera que não é possível falar-se em “cultura global” pois seria “insensato” buscar-se uma identidade global. Para ele, o processo de mundialização da cultura⁵ engendra novos referentes identitários havendo, na atualidade, à disposição das coletividades um conjunto variado de referentes. Alguns são antigos, como a etnicidade, o local e o regional, por exemplo, e outros mais recentes, resultantes da mundialização da cultura (a juventude, o consumo, etc.). Desta forma, cada grupo social, na elaboração da sua identidade coletiva, deles se apropriarão de maneira diferenciada. Mas, para o autor, as identidades são diferentes e desiguais porque as instâncias que as constroem desfrutam distintas posições de poder e de legitimidade. “Concretamente, elas se exprimem num campo de lutas e de conflitos, nele prevalecendo as linhas de força desenhadas pela lógica da máquina da sociedade”(idem:93).

Neste sentido, Hall (1999:65) salienta que, quando se discute se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, deve-se ter em mente “a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade”. Um caso interessante para exemplificar a questão é o da identidade gaúcha.

A identidade gaúcha

O tema da identidade gaúcha tem servido de base a muitas discussões, teses, reportagens na imprensa, não só no Rio Grande do Sul mas em outros estados brasileiros. O tema é recorrente e tem intrigado pela força desta identidade que se apóia na figura de um gaúcho mítico, oriundo do pampa, região fronteira entre Brasil, Argentina e o Uruguai⁶. Uma figura masculina e rural e que representa apenas parcialmente os componentes da sociedade riograndense. De onde, então, vem esta força?

Para DaMatta (2003:9)⁷, a figura masculina é preponderante nos locais que, como

o Rio Grande, têm sua identidade forjada pelas questões políticas. “Os gaúchos foram republicanos antes do restante do país. E isto quer dizer igualdade perante a lei, ter uma constituição que vale para todos”, entre outras questões. Para o antropólogo, “estes elementos acabam determinando uma imagem de uma pessoa que luta pelos seus direitos, é assertiva”⁸.

Outro autor que se dedica a estudar o assunto, Oliven (1992:128) considera que para os gaúchos, “só se chega ao nacional através do regional, ou seja, para eles só é possível ser brasileiro sendo gaúcho antes”. Segundo o pesquisador, quando se pretende comparar o Rio Grande do Sul ao resto do país, apontando diferenças e construindo uma identidade social, “é quase inegável que este processo lance mão do passado rural e da figura do gaúcho, por serem estes os elementos emblemáticos que permitem ser utilizados como sinais distintivos”. Mas, conforme Jacks (1999:86), “difícil é definir em que medida, com que relações se constitui esta identidade, especialmente porque estão em jogo diversos agentes desta construção, como o Estado, os meios de comunicação, a escola, os Centros de Tradição Gaúcha⁹, e as práticas culturais como um todo”.

Na atualidade, o tema é retomado, analisando-se o alargamento das fronteiras. Com as questões da globalização da economia e a mundialização da cultura, o gaúcho, novamente, é chamado a explicar a sua identidade. E, de novo, busca as suas raízes (reais ou imaginadas) para sobreviver no mundo mais amplo. Dependendo do desafio, o nativo do Rio Grande do Sul vai apresentar-se/sentir-se como “gaúcho” ou como “brasileiro” (ou, quem sabe, cidadão do Mercosul, se este vier a vingar...) e também, como “latino-americano”, revelando as suas múltiplas identidades. O que há de novo, portanto, é a percepção mais expandida da própria identidade e, também, das diferenças. O que, em termos gerais, não necessariamente tem significado maior compreensão com as demais identidades (em alguns casos tem ocorrido justamente o contrário, com casos de xenofobia).

Sobre o recrudescimento das identidades locais perante a globalização, DaMatta lembra que um dos fatores a considerar é o de

que uma identidade forte não é liquidada facilmente em pouco tempo. “No fundo, as identidades estão ligadas a experiências elementares, e não apenas a experiências intelectuais. A identidade gaúcha, por exemplo, tem uma base muito sólida nos costumes, na realidade, no cheiro, na comida, até no ar que se respira no Sul”. O antropólogo conclui: “Por que os países vão à guerra? Por que se morre, se mata por uma bandeira? Por uma língua, por um estilo de vida? Porque as pessoas defendem a sua identidade. Se fosse tão fácil mudar a imagem de um povo de uma hora para outra, o mundo seria muito mais manipulável”.

Mas, mesmo em situações de identidade local forte, é conveniente lembrar, conforme García-Canclíni (2002:91), que hoje, no mundo todo, muitos setores populares migram, comunicam-se na diáspora, subsistem graças a remessas de dinheiro, informação e recursos materiais procedentes de diversas regiões. Assim, o *local-popular*¹⁰ se produz e reproduz em vizinhanças virtuais já pouco ligadas a um determinado território e outras características definidoras do político. Segundo o autor, “vive-se o *popular-local* conforme se padece a globalização ou se participa nela”. E, mais, “em um mundo midiático, ser um sujeito popular *incluído* requer controlar, em certa medida, o *habitat* físico imediato e, também, tornar-se capaz de disputar os circuitos translocais dos quais depende a sua auto-reprodução”. Neste sentido, muitos autores preferem falar mais em *identificação* do que em *identidade*, aludindo a um sentido contextual e flutuante.

Na época atual, de interações transnacionais, de comunicação agilizada, uma mesma pessoa pode identificar-se com várias línguas e estilos de vida. O que não necessariamente significa o abandono da identidade nacional mas o acréscimo, ou a aceitação (e também o rechaço), de outras identidades. Num certo sentido, tomando-se o exemplo da identidade gaúcha, regional/local, brasileira e latinoamericana, esta passa, também a perceber-se de uma maneira mais ampla, como parte de um mundo maior. Se por um lado há o receio de perder a sua força, por outro pode ganhar ao tornar-se menos rígida e acessível aos novos desafios.

Como registra DaMatta, se há a disposição de se morrer por uma bandeira, o outro lado da moeda significa que, também, se está disposto a matar. E aí reside o risco da intransigência.

Neste sentido, Bauman (2003:21) vai dizer que “uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria. Identidade significa aparecer; ser diferente e, por essa diferença, singular - e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e de separar”. Para ele, desta forma, não é de surpreender que num mundo globalizado as fronteiras não desapareçam e que, pelo contrário, se fortaleçam. Num certo sentido, o grande desafio, conforme Wolton (2003:24), é o da “coabitação cultural”. Para o autor, se a revolução da tecnologia permitiu a liberação das distâncias físicas foi para provar, em seguida, a dificuldade das distâncias culturais. Ou seja, “a obrigação da coabitação cultural facilita uma espécie de retorno da experiência, do tempo, das raízes, da tradição e da geografia como condição de encontro. Como se a obrigação da coabitação cultural fosse revalorizar o que as performances da modernidade consideraram como ultrapassado”.

Considerações finais

Retomando-se a questão do papel do rádio e da identidade brasileira, ao acompanharmos a trajetória do veículo ao longo de 80 anos do século XX e início do século XXI, percebemos que, se por um lado auxiliou na construção de uma identidade nacional, por outro também contribuiu para o fortalecimento de identidades regionais, devido as suas características intrínsecas de proximidade com o local. Na atualidade, com as possibilidades tecnológicas, o que está se configurando é o que Castells considera a liberdade de buscar uma identidade local própria via “uma rede global de comunicação local” (entre as demais identidades). Evidentemente, uma liberdade que vai depender da condição econômica dos países de dotarem as comunidades da infra-estrutura necessária, além das disponibilidades individuais. E aí já é outra história. A possibilidade tecnológica é real, existe. Mas, a sua consecução, até o momento, não tem sido para

todos. É a face excludente da questão, que já vem sendo estudada, em profundidade, por diversos autores.

No caso específico do rádio e da identidade gaúcha, pode-se dizer que o veículo, mesmo com grande número de emissoras operando em rede¹¹, tem auxiliado na manutenção da identidade cultural. Atualmente, cerca de 96% das residências gaúchas possuem aparelhos de rádio (no Brasil o índice é de 90%), havendo 366 emissoras de rádio no Rio Grande do Sul. Destas, 180 são em Ondas Médias, 176 em Frequência Modulada e 10 em Ondas Curtas e grande parte da programação dedica-se a assuntos de interesse local. Várias emissoras também já disponibilizam a sua programação na internet. Lembrando Moreira (2002:218), “mesmo com as facilidades de informação disponíveis em sistemas de comunicação globalizados como a internet ou nas transmissões de rádio digital, o perfil dos ouvintes tende a continuar local, ainda que com uma inserção global”.

Outro dado interessante refere-se aos *sites* de centros de tradição gaúchas existentes na internet¹² através dos quais, gaúchos e simpatizantes desta cultura, em todo o mundo, têm se encontrado¹³. Neste sentido, García-Cancelíni (1997:80) considera que repensar a identidade em tempos de globalização é repensá-la como uma “identidade multicultural” que se nutre de vários “repertórios”. Para o autor, esta identidade pode ser multilíngue, nômade, pode transitar, deslocar-se, reproduzir-se como identidade em lugares distantes do território onde nasceu. O fenômeno demonstra que a tecnologia - para quem dela dispõe - tem auxiliado no encontro e na manutenção de comunidades à distância, reforçando, também, a tese da possibilidade de múltiplas identidades. A discussão, portanto, está longe de se esgotar e os caminhos estão abertos. O caso da identidade cultural gaúcha é apenas um dentre tantos que ocorrem no mundo neste momento.

Bibliografia

Assis Brasil, L. A (1994). Marcas de um povoamento. In *Documentos nº5. Diversidade étnica e identidade gaúcha*. Santa Cruz do Sul, Editora da UNISC, pp:155-164.

Bauman, Z. (2003). *Comunidade. A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Cabral, S. (1975). Getúlio Vargas e a música popular brasileira. *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, Inúbia.

Castells, M. (2001). *La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*. Barcelona, Plaza&Janés.

Damatta, R. in FEIX, D. e ALBUQUERQUE, F. (2003). Os gaúchos versus o Brasil in *Aplauso. Cultura em Revista*. Ano 6, nº 52, Porto Alegre, Plural Comunicação.

García-Cancelini, N. (1997). *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata, EPC/Universidad Nacional de La Plata.

————— (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Paidós.

Hall, S. (1999, 3ªed.). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A editora.

Haussen, D.F. (2001, 2ªed.). *Rádio e Política. Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre, Edipucrs.

Haussen D. F. e **Duval**, A. Redes radiofônicas e produção local: um estudo de caso. In **Moreira**, S.V. e **Del Bianco**, N. (orgs.2001). *Desafios do rádio no século XXI*. Rio de Janeiro, UERJ/Intercom.

Jacks, N. (1999). *Querência. Cultura regional como mediação simbólica Um estudo de recepção*. Porto Alegre, Edufrgs.

————— (1998). *Mídia nativa. Indústria cultural e regional*. Porto Alegre, Edufrgs.

Martín-Barbero, J. (1987). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerário para salir de la razón dualista*. México, Gustavo Gilli.

Miceli, S. (1972). *A noite da madrinha*. São Paulo, Perspectiva.

Moreira, S.V. (2002). *Rádio em Transição. Tecnologias e Leis nos Estados Unidos e no Brasil*.

Rio de Janeiro. Mil Palavras.

Oliven, R.G. (1992). *A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis, Vozes.

————— (1983). *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis, Vozes.

Ortiz, R. (1988). *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.

————— (2000, 2ªed.). *Um outro território. Ensaio sobre a mundialização*. São Paulo, Olho d'Água.

Schwartzman e outros (1984). *Tempos de Capanema*. São Paulo, Edusp/Paz e Terra.

Wolton, D. (2003) A globalização da informação. In *Revista Famecos* nº 20, abril de 2003. Porto Alegre, Edipucrs, pp:21-25.

¹ Conferência proferida na Sessão Plenária inaugural do VI Lusocom, em 21 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Comunicação e Identidades”.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

³ Ver Doris Fagundes Haussen, *Rádio e Política. Tempos de Vargas e Perón*. Porto Alegre, Edipucrs, 2001, 2ªed.

⁴ Dados da Fundação Getúlio Vargas sobre o Mapa da Exclusão Digital, citados no *Portal da Revista Exame*, em abril de 2003 (www.portalexame.abril.com.br).

⁵ Quanto aos conceitos de globalização e mundialização Ortiz diz: “prefiro utilizar o termo globalização quando falo de economia e de tecnologia; são dimensões que nos reenviam a uma certa unicidade da vida social. Reservo, assim, o termo mundialização ao domínio específico da cultura” (2000:24).

⁶ Sobre a contribuição dos açorianos à formação do gaúcho, Assis Brasil (1994:137) diz que “os açorianos, habituados às pequenas propriedades das ilhas, aqui chegaram e receberam enormes extensões de terras, muitas delas maiores do que as próprias ilhas de onde vieram. Adaptaram-se logo às circunstâncias de clima e topografia, e já na primeira geração eram estancieiros plenamente estabelecidos. Não tiveram problema em mesclar-se com os castelhanos andarilhos, gente que vagava pelo campo sem ocupação definida, mas que, se sabiam algo, sabiam tropear, cuidar do gado, pelear... Formou-se, assim, um caldeamento de raças que resultou num tipo

humano ímpar, o gaúcho da campanha, cujas noções de insolência e possíveis problemas com a lei foram amortecidos com o tempo”.

⁷ A entrevista de Roberto DaMatta foi concedida a Daniel Feix e Fernanda Albuquerque e publicada em *Aplauso. Cultura em Revista*, ano 6, n.º 52, Porto Alegre, Plural Comunicação, 2003, p.7-9.

⁸ O autor aprofunda este tema em Roberto DaMatta *Nação e Região: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira* In Fernando Luís Schuler e Maria da Glória Bordini (orgs.) *Cultura e Identidade Regional*, Coleção Memória das Letras, Porto Alegre, Edipucrs, 2004, p.19-30.

⁹ Os Centros de Tradição Gaúcha (CTG) têm como ideário, segundo um de seus fundadores, zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul (história, lendas, canções, costumes, etc.); lutar por uma sempre e maior elevação cultural e moral do Estado e fomentar a criação de núcleos regionalistas dando-lhes todo o apoio possível (Lessa, 1985, in Jacks, 1998:38).

¹⁰ García-Canclíni diz “Ao resistirmos a limitar o *popular* ao *local-tradicional*, podemos começar a compreender sua persistência nas etapas mais recentes do capitalismo. Reconhecemos a

específica dinâmica cultural de suas transformações e, ao mesmo tempo, buscamos entendê-las correlacionadas com a lógica econômica seletiva e com as novas disputas políticas” (2002:90).

¹¹ Sobre *redes* ver Doris F. Haussen e Adriana R. Duval *Redes radiofônicas e produção local: um estudo de caso*. In Sonia V. Moreira e Nélia Del Bianco, N. *Desafios do Rádio no século XXI*. Rio de Janeiro, UERJ/Intercom, 2001, p.193-207.

¹² Os principais endereços de busca são www.mtg.org.br ; www.paginadogaucha.com.br e www.galpaovirtual.com.br Este último, o site *Galpão Virtual* divulga arte e tradição gaúchas e é do provedor Internet Via RS, petenente à Companhia de Processamento de Dados do Rio Grande do Sul. Na seção do site denominada *Tchê-mail* a comunidade de internautas virtual deixa as suas impressões sobre o mesmo e assuntos correlatos.

¹³ Em seu estudo sobre a cultura regional gaúcha, Jacks (1999:257) já observava que a presença de Centros de Tradição Gaúcha (reais e, não, virtuais) em vários estados brasileiros e no exterior significava uma *reterritorialização*, uma vez que “o CTG, no imaginário tradicionalista é a recriação do pago (lugar onde se nasceu, o lar) em um ambiente distante dele”.

Tecnologia e Sonho de Humanidade¹

Moisés de Lemos Martins²

1. A tecnologia no castelo da cultura

Ao intervir nesta sessão plenária sobre o tema “Comunicação e Identidades”, gostaria de convocar, de entrada, Dominique Wolton. Na sua obra *A outra globalização*, refere Wolton (2004: 43) que a comunicação e a identidade constituem, com a cultura, “o triângulo explosivo do século XXI”. E a meu ver, o que torna explosivo este triângulo são as novas tecnologias, sejam as biotecnologias, sejam as tecnologias da informação.

Na minha intervenção, vou, todavia, ocupar-me exclusivamente das novas tecnologias da informação. E muito particularmente, vou debater as figurações do humano por elas projectadas, quero dizer, os sonhos de humanidade que as animam. Para o fazer, coloco-me sob a inspiração de George Steiner.

Para caracterizar a cultura contemporânea, Steiner escreveu em 1971 um ensaio, que intitulou *No Castelo do Barba Azul*. Este título tem tanto de sugestivo como de inquietante. Todos nos lembramos do conto tradicional em que um tenebroso senhor, de barba azul, guardava um terrível segredo bem aferroado no quarto do seu castelo. Era nesse verdadeiro quarto dos horrores que escondia os cadáveres esquartejados das sucessivas mulheres com quem se casara, mas que invariavelmente assassinara.

O compositor húngaro Bella Bartok fez deste conto tradicional o libreto de uma das suas óperas. E George Steiner, logo na abertura do seu ensaio sobre a cultura contemporânea, convoca uma personagem de Bartok, querendo com ela precisar todo o sentido da viagem que quer empreender connosco. Escreve então: “Dir-se-ia que estamos, no que se refere a uma teoria da cultura, no mesmo ponto em que a Judite de Bartok quando pede para abrir a última porta para a noite” (Steiner, 1992: 5).

Abrir a última porta para a noite! É isso o que faz Steiner neste seu ensaio, que é uma

porta aberta sobre “O grande tédio” (título do primeiro capítulo); sobre “Uma temporada no Inferno” (título do segundo capítulo), sobre a “Pós-cultura” (título do terceiro capítulo”).

Mas estas “notas para uma redefinição da cultura”, qual última porta aberta para a noite do seu castelo, não significam qualquer conformismo ou submissão à noite por onde entra. Referindo-se ao “Amanhã”, título do quarto e último capítulo do seu ensaio, George Steiner tem esta palavra de lucidez, ao mesmo tempo trágica e heróica: “Não podemos optar pelos sonhos da ignorância. Abriremos, penso eu, a última porta do castelo embora ela possa levar, ou talvez porque ela pode levar, a realidades que estão para além da capacidade do entendimento e controlo humanos. Fálmo-los com a lucidez desolada, que a música de Bartok prodigiosamente nos comunica, porque abrir portas é o trágico preço da nossa identidade” (Steiner, 1992: 141).

Seguindo a sugestão de Steiner, de abrir portas no castelo da cultura, entendo que a porta do castelo que hoje há que abrir é a porta da tecnologia. E a minha proposta é exactamente essa: debater a técnica e o papel que as novas tecnologias, que incluem os *media*, têm na redefinição da cultura, ou seja, na delimitação do humano. Trata-se de uma porta que não podemos deixar de abrir, uma vez que ela constitui hoje “o trágico preço da nossa identidade”, como podemos dizer, retomando uma fórmula de Steiner.

Penso, de facto, que o *novum* da experiência contemporânea é precisamente este, o de a *technê* se fundir com a *bios*. Num momento em que, com as biotecnologias, se fala da clonagem, de replicantes e de cyborgs, de hibridez, de pós-orgânico e de trans-humano, e que, com as novas tecnologias da informação, se fala daquilo a que Lyotard chama “logotécnicas”, com a crescente miniaturização da técnica e com a “imaterialização” do digital, neste tempo de

biotecnologias e de novas tecnologias da informação, dizia, dá-se a completa imersão da técnica na história e nos corpos.

Esta imersão da técnica na vida - a fusão da *bios* com a *technê* -, é particularmente evidente com as biotecnologias, os implantes, as próteses, a engenharia genética. Mas acontece também no caso das novas tecnologias da imagem. Aquilo que hoje chamamos as tecnologias da comunicação e da informação, especificamente a fotografia, o cinema, a televisão, o multimédia, as redes cibernéticas e os ambientes virtuais, funcionam em nós como próteses de produção de emoções, como maquiuetas que modelam em nós uma sensibilidade puxada à manivela (Martins, 2002 b: 181-186).

Se bem observarmos, vemos esta tese declinada por inteiro em *La Monnaie Vivante* de Pierre Klossowski (1997): “desejo, valor e simulacro”, aí está “o triângulo que nos domina e nos constitui na nossa história, sem dúvida desde há séculos”, como bem assinala Michel Foucault na carta que precede a obra (Foucault, in Klossowski, 1997: 9).

Aliás, já era claro para Walter Benjamin (1936-1939), na primeira metade do século XX, que os dispositivos de imagens causavam comoção e impacto generalizados, e que, portanto, como assinalou Teresa Cruz (s.d.: 112), “a nossa sensibilidade estava a ser penetrada pela aparelhagem técnica, de um modo simultaneamente óptico e tátil”. Mas foi nos anos sessenta deste mesmo século que McLuhan (1968: 37) insistiu neste ponto: não é ao nível das ideias e dos conceitos que a tecnologia tem os seus efeitos; é a sua relação com os sentidos e com os modelos de percepção que a tecnologia transforma pouco a pouco, e sem encontrar a menor resistência. E foram Gilles Deleuze e Félix Guattari quem, já nos anos setenta, fez o diagnóstico mais completo desta situação, em que a técnica e a estética fazem bloco – um “bloco alucinatório”, como escreve, a propósito, Bragança de Miranda (s.d.: 101). No *Anti-Oedipe*, Deleuze e Guattari propõem a equivalência entre corpo, máquina e desejo. Sendo a máquina desejante e o desejo maquinado, é ideia de ambos que existem “tantos seres vivos na máquina como máquinas nos seres vivos” (Deleuze e Guattari, 1972: 230).

A tecnologia inscreve-se, deste modo, no movimento daquilo a que Bragança de Miranda (1999) chama “razão medial”, ou seja, uma razão que não constituindo a razão dos *media*, seria todavia o suporte da razão que produz e controla a existência. Neste entendimento, a tecnologia é vista como um “dispositivo” (Foucault) e tem o carácter de uma maquinação: com a tecnologia maquina-se a estética, compõe-se uma sensibilidade artificial, “uma síntese artificial no interior da qual se desintegram as sensações, as emoções e os desejos” (Cruz, s.d.: 111-112).

Num processo de “crescente anestesiamiento da vida nas sociedades modernas” Guy Debord (1991: 16) falará antes de uma congelação dissimulada do mundo: “a sociedade moderna acorrentada [...] não exprime senão o seu desejo de dormir. O espectáculo é o guardião deste sono”³.

2. A pele da cultura

Não podemos, pois, deixar de abrir esta porta do Castelo. Para retomar a fórmula de Steiner, essa porta - uma porta aberta para a noite - constitui “o preço trágico da nossa identidade”.

Da técnica depende hoje, com efeito, a possibilidade de delimitarmos o humano, enfim, a possibilidade de nos definirmos a nós mesmos. O nosso problema é, com efeito, o seguinte: a técnica deixou de prolongar o nosso braço; pelo contrário, ela faz o nosso braço. Mais, a técnica promete produzir-nos por inteiro. Tendo deixado de ser feita à nossa imagem e semelhança, somos nós próprios que somos feitos à imagem e semelhança da técnica. Ela aparelha a vida e os corpos, investindo-os, penetrando-os, atravessando-os, alucinando-os, ou então, anestesiando-os. A técnica tanto produz e administra a vida, como produz e administra os corpos. E ao fazer uma coisa e outra, a técnica faz bloco, cada vez mais, com a estética, quero eu dizer, com os sentidos, com as emoções, com a sensibilidade. A técnica, que é um artefacto da razão, faz bloco com a emoção. Ela exprime, é verdade, a racionalidade moderna, a razão como controle da existência. Mas, por outro lado, produz e administra emoções. Ou seja, a técnica reorganiza toda a nossa

emotividade e produz, por outro lado, o efeito cada vez mais alargado de uma estetização da existência. A técnica produz, pois, o efeito de um espaço que se gasta em emoções, quero dizer, um espaço agitado, excitado, sobre-aquecido, que se esgota em emoção. E então é ver-nos a replicar-nos neste mundo, clónica e protesicamente: com regimes alimentares, com normalização em ginásio, com plásticas, com próteses de silicone, com implantes de cabelo, com implantes electrónicos no cérebro para realizar *up grades* de inteligência, com implantes de embriões clonados para apurar a raça humana.

Autores há que falam, a este propósito, da existência em nós de uma pele tecnológica, de uma pele para a afecção e a emoção. É o caso de Derrick de Kerckhove. Na obra *The Skin of Culture*, defende este autor a tese de que os *media* electrónicos são extensões não apenas do nosso sistema nervoso e do nosso corpo, mas também extensões da psicologia humana.

Steven Shaviro radicaliza esta tese ao falar da “erotic life of machines”. Trabalhando sobre o *videoclip* que Chris Cunningham realizou para a canção de Björk “All is full of love”, Shaviro analisa o modo como Björk se transforma num cyborg e como esse fantasma, esse duplo de Björk, se replica noutro cyborg, ou seja noutro duplo, acabando os duplos de Björk apaixonados um pelo outro.

Ora, nesse *videoclip*, o ser vivo que é Björk vai deslizando até se fundir com a máquina, ou seja, com a imagem maquínica de Björk. Essa fusão, uma liga de *bios* e de *technê*, faz irromper o pós-orgânico. A voz de Björk figura esta pós-organicidade, deixando de ser a voz de um ser humano para se identificar com o som de um sintetizador.

O inorgânico, todos o sabemos, é estéril por natureza. Mas o pós-orgânico (essa liga de *bios* e de *technê*), fantasia um acto de criação, através de um amor estritamente endogâmico⁴. O *videoclip* de Chris Cunningham apresenta-nos assim um enlace entre dois cyborgs, entre dois duplos, entre dois fantasmas de Björk, encenando o prelúdio de um acto sexual.

Convoco, de novo, neste ponto, a tese proposta por Deleuze e Guattari no *Anti-*

Oedipe (1972): o desejo é maquínico e a máquina é desejante, de maneira que há tantos seres vivos na máquina como máquinas nos seres vivos. Neste quarto do castelo, um quarto de horrores, de homens-máquinas, corpo, máquina e desejo fazem uma liga que não apenas nos fascina, mas que igualmente nos inquieta.

3. A melancolia das narrativas tecnológicas

Gostaria de dar mais um passo portas adentro deste quarto do castelo, evocando as figuras da ruína e da utopia do corpo nas imagens tecnológicas. A ruína e a utopia do corpo são figuradas, por exemplo, nos corpos virtuais, corpos que são imagem pura, absoluta criação tecnológica, corpos aliás volatilizados pela técnica, corpos pervasivos, de total irrealdade, todos eles luz.

Entre esses corpos virtuais, encontra-se Kyoko, uma “pop star” japonesa, que existe entre o real e o virtual. Um dos *sites* que esta estrela tem na Internet faz a seguinte descrição de Kyoko: “Além de cantora, trabalha num restaurante *fast-food* de Tóquio, cidade onde os pais também têm um restaurante. Tem fãs no Japão e no mundo inteiro. Medidas: Tem 40 000 polígonos (pixels) e uma equipa de criadores que a inventam e reinventam a todo o instante (site: www.citi.pt/estudos)⁵.”

Ora aqui está um corpo prolongado por próteses miniaturizadas, pelos pixels do computador, pela imagem que está sempre em mutação, criação e reinvenção. Kyoko é a figuração de uma verdadeira “máquina autopoietica”. Este corpo sem defeito dá-nos a possibilidade de uma identificação que rompe com as deficiências e as insuficiências de um corpo real. Uma *star* virtual não está nunca sujeita a doenças, acidentes e problemas sentimentais. A sua imagem é segura e a nossa identificação faz-se com uma perenidade e uma infinitude, vividas em imagem.

Num tempo sem Génesis nem Apocalipse, um tempo em “sofrimento de finalidade”, como diria Lyotard (1993: 93), um tempo sem qualquer promessa de redenção que o finalize, a tecnologia, neste caso Kyoko, é a escatologia que nos resta.

Kyoko é uma narrativa mítica sobre a beleza, a saúde e a juventude de um corpo imperecível. Mas é uma narrativa melancólica, que diz o mal-estar em que nos encontramos relativamente ao corpo, a incomodidade de um corpo em ruína, de que permanentemente fazemos um estaleiro para dietas e exercícios de reanimação, implantes, *liftings*, limpezas e plásticas.

Gostaria de evocar igualmente aqui o imaginário futurista de um *corpus* de alguns filmes das últimas décadas do século XX. Tanto pelos seus fantasmas, como pelas inseguranças, inquietações, temores e esperanças que os animam, é possível manifestar a alma que nos constitui, ou seja, é possível manifestar as nossas esperanças mais utópicas, e também os nossos medos mais recalcados. Refiro-me, por exemplo, aos seguintes filmes: *Sleeper*, realizado por Woddy Allen em 1973; *Blade Runner*, realizado por Ridley Scott em 1982; *Strange Days*, realizado por Kathryn Begelow em 1995; a trilogia dos irmãos Wachowsky (*The Matrix*, realizado em 1999, *The Matrix Reloaded* e *The Matrix Revolutions*, ambos realizados em 2003), e *Artificial Intelligence*, realizado por Spielberg em 2001⁶.

Em todos estes filmes acaba por se impor uma mesma conclusão, indecisa entre a saída airosa que o herói encontra para a sua vida e a irresolução dos problemas que afligem a humanidade. Ou seja, o *happy-end* da vida do herói mistura-se com a falta de soluções para os problemas colectivos. Dir-se-ia que o fantasma mais recorrente deste imaginário – um imaginário suportado pelas grandes

conquistas biotecnológicas – é sem sombra de dúvida o persistente fascínio que o enigma da vida exerce sobre o espírito do Homem. Mas, em contrapartida, o criador não está de modo nenhum sossegado quanto ao risco de vir a perder o controlo da sua criatura.

Todas estas narrativas filmográficas são narrativas míticas, que glosam, nas novas condições tecnológicas, o mito do Jardim do Éden. Diria, no entanto, que se trata de narrativas míticas melancólicas, que dizem o mal-estar em que nos encontramos por relação ao nosso Planeta. Sentimo-nos, com efeito, desconfortáveis diante da sua ruína, pelo que um dos fantasmas que hoje mais nos assombram é o fantasma da defesa e da preservação da natureza, o fantasma da defesa e da preservação do meio-ambiente.

A melancolia diz bem o nosso sentimento diante do real, sempre que ele nos falta ou abre brechas. Neste crepúsculo de época em ruína, a melancolia vive jungida à narrativa mítica, essa sabedoria que hoje levanta voo, qual coruja de Minerva em Hegel, exprimindo o nosso mal-estar.

Aqui está entreaberta – apenas entreaberta – a porta do castelo que eu penso ser necessário abrir bem aberta para nos entendermos a nós próprios. Steiner falava de uma porta aberta para a noite. Quaisquer horrores que todavia a habitem não podem nunca ser-nos inteiramente estranhos. Mesmo que o preço a pagar seja trágico. É esse, com efeito, o preço da nossa identidade: as novas tecnologias são hoje, cada vez mais, uma fronteira onde se joga a possibilidade de delimitarmos o humano.

Bibliografia

Benjamin, Walter, 1992 [1936-1939], «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 71-110.

Cruz, Maria Teresa, s.d., «Da Nova Sensibilidade Artificial», in *Imagens e Reflexões. Actas da 2.^a Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia*, Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 111-116.

Debord, Guy, 1991 [1967], *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile.

Deleuze, Gilles & **guattari**, Félix, 1972, *L'Anti-Oedipe*, Paris, Éditions de Minuit.

Kerckhove, Derrick de, 1997 [1995], *A Pele da Cultura – Uma Investigação sobre a Nova Realidade Electrónica*, Lisboa, Relógio D'Água.

Klossowski, Pierre, 1997 [1970], *La Monnaie Vivante*, Paris, Ed. Payot & Rivages.

Lyotard, Jean-François, 1993, «Une Fable Postmoderne», in *Moralités Postmodernes*, Paris Galilée, pp. 79-94.

Martins, Moisés de Lemos, 2002 a, «O Trágico como Imaginário da Era Mediática», in *Comunicação e Sociedade*, Braga, NECS, n. 4, pp. 73-79.

Martins, Moisés de Lemos, 2002 b, *A Linguagem, a Verdade e o Poder*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Mcluhan, Marshall, 1968 [1964], *Pour Comprendre les Médias*, Paris, Seuil.

Miranda, José Bragança de, 1999, «Fim da Mediação? De uma Agitação na Metafísica Contemporânea», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 25, pp. 293-330.

Miranda, José Bragança de, s.d., «Crítica da Esteticização Moderna», in *Imagens e Reflexões. Actas da 2.^a Semana Internacional do Audiovisual e Multimédia*, Lisboa, Ed. Universitárias Lusófonas, pp. 92-105.

Perniola, Mário, 1993 [1991], *Do Sentir*, Lisboa, Presença.

Perniola, Mário, 1994 [1990], *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa, Bertrand.

Perniola, Mário, 2004 [1994], *O Sex Appeal do Inorgânico*, Lisboa.

Shaviro, Steven, 2000, «The Erotic Life of Machines (Björk and Chris Cunningham, “All Is Full of Love”)», Curso de Verão no Convento da Arrábida sobre “Tecnologia e vida contemporânea”, organizado por Hermínio Martins e José Bragança de Miranda.

Steiner, George, 1992 [1971], *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*, Lisboa, Relógio D'Água.

Wolton, Dominique, 2004 [2003], *A Outra Globalização*, Lisboa, Difel.

Site: www.citi.pt/estudos.

¹ Conferência proferida na Sessão Plenária inaugural do VI Lusocom, em 21 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Comunicação e Identidades”.

² Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.

³ Ver também Martins (2002 a, 2002 b), Perniola (1993, 1994 e 2004), e ainda, Shaviro (2000).

⁴ Não posso, no entanto, deixar de assinalar a tese proposta por Mário Perniola (1994) sobre “o sex appeal do inorgânico”, que contraria o meu ponto de vista.

⁵ A figuração da ruína e da utopia do corpo nas novas tecnologias constitui o objecto de uma dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho, a realizar por Mário Camarão Neto em 2004/2005.

⁶ Estes filmes constituem parte do objecto de estudo sobre que incide uma dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, a realizar por Lurdes Macedo na Universidade do Minho em 2004/2005.

Textos sobre identidades como textos: um exercício a partir das literaturas de língua portuguesa¹

Augusto Santos Silva²

1. Sociologia cultural e literatura

Podemos começar por recordar que já passaram trinta anos sobre o 25 de Abril de 1974. E que ele desencadeou uma experiência social intensa e arrebatadora: revolução política, descolonização dos antigos territórios ultramarinos e *regresso* de Portugal ao seu território peninsular. E que foi ele que permitiu a institucionalização de um regime político democrático, a reorientação para a Europa e, depois, a integração na que agora se designa como União Europeia, tomando-a por referência fundamental de um desenvolvimento económico e social finalmente concebido em termos modernos.

Pensando neste sobressalto como poucos teve a história portuguesa, percebe-se bem quão ilusório é enunciar a identidade ao modo antigo, como a essência psíquica ou moral que ontologicamente caracterizaria um ser ou personalidade colectiva, assim a distinguindo e singularizando no concerto das demais: isso seria prolongar indagações próprias dos tempos anteriores ao 25 de Abril, que as houve várias, de diferentes proveniências cognitivas e ideológicas, procurando fixar uma identidade histórica nacional (cf. Leal, 2000: 63-82). Mas também se compreende quão errado se tornaria confundir a recusa da concepção essencialista e patrimonialista da identidade colectiva com o menosprezo por essa dimensão constitutiva das realidades sociais que são as representações simbólicas que sobre si próprias vão construindo as comunidades e os agentes especializados dos seus campos culturais (Almeida, 2001). Uma coisa seria aceitar a enésima tentativa de definir e impor uma matriz nacional uniforme e permanente, um “ser colectivo nacional”, português ou de qualquer outro povo; coisa diversa é considerar e interpretar os múltiplos planos e formas através dos quais os grupos sociais e os círculos culturais vão elaborando e reelaborando, dinamicamente,

sentimentos, ideias, imagens, eventos, edificações, a que atribuem valor simbólico, e com que procuram situar-se, agregar-se e distinguir-se, constituindo-se e pensando-se como colectivos, com os seus traços, ícones, emblemas, discursos próprios. O primeiro caminho, essencialista, leva-nos ao beco sem saída dos primordialismos. O segundo caminho reconduz-nos ao sentido, como condição *sine qua non* da acção humana.

Só, ainda, o percorreremos se colocarmos as identidades *dentro*, e não fora, das dinâmicas sociais, articulando-as com os contextos e agentes da sua produção e aquisição; se tomarmos as identidades como factores de dinâmica social, e não exclusiva ou predominantemente como resultados ou efeitos; se concebermos as identidades como “textos sociais”, matérias significantes, que enunciam visões e representações do mundo e são motivo de sucessivas e diferentes interpretações (Alexander & Smith, 1998; Costa, 1999: 61-115, 494-505; Silva, 1999: 117-122). Não basta, portanto, declinar as identidades no plural; é preciso situá-las socialmente, e também como produtoras de realidade social, integrando-as nos encadeamentos múltiplos (e tensos) de interpretação que lhes vão conferindo sentido.

A estes encadeamentos pertencem os discursos especializados que, em registo ficcional, analítico ou comunicacional – isto é, partindo do imaginário, dos saberes ou da interacção simbólica – elaboram, codificam, interpelam identidades. Fazendo-o, produzem conhecimento (o que as coisas são), interpretação (porque e como as coisas são o que são) e apreciação (o que as coisas valem) e na intersecção daqueles registos e destes planos é que o jogo das identidades adquire o seu mais amplo significado social e pode ser apreendido fora da vulgata essencialista.

Se o que fica dito tiver pertinência, então tornar-se-ão claras as potencialidades de um exercício analítico em torno dos sobressaltos

identitários associados à revolução democrática portuguesa, ao processo de descolonização e à formação dos novos Estados africanos de língua portuguesa. E pode-se procurar percebê-los recorrendo à mediação de textos literários que os tomam por temas ou pontos de partida.

Vou atrever-me a fazer o exercício, apenas para tentar mostrar como ele seria interessante, se fosse conduzido de forma menos canhesta do que aquela de que não vou seguramente sair. Não pretendo fazer análise literária; o que designei, à falta de melhor expressão, como consideração analítica de textos literários refere-se ao trabalho próprio de disciplinas do universo das ciências sociais, tais como a sociologia, a história, a antropologia ou a semiologia. Mas, para um convicto defensor da “análise cultural” em sociologia (Silva, 1994: 13-144) ou, o que vem a dar ao mesmo, da “sociologia cultural” (Alexander & Smith, 1998), é sempre motivo de mágoa que os debates periódicos sobre identidades no universo da lusofonia não aproveitem o riquíssimo material de representação e significação que as literaturas lusófonas vêm construindo sobre as encruzilhadas identitárias e as identidades de encruzilhada que as nossas nações vão construindo.

2. Portugal diminuído no espelho cosmopolita

Pedirei, então, licença ao escritor Almeida Faria, nascido em 1943 e revelado como um dos iniciadores da renovação literária portuguesa dos anos 1960, com o romance *Rumor Branco*, que publicou aos 19 anos, para me servir da tetralogia que dedicou ao que, por minha conta e risco, chamarei os dilemas identitários da revolução portuguesa. Refiro-me aos livros *A Paixão*, cuja primeira edição data de 1963 mas foi objecto de uma importante revisão em 1976, *Cortes*, saído em 1978, *Lusitânia*, de 1980, e *Cavaleiro Andante*, de 1983.

Acompanhamos uma família alentejana, de proprietários latifundiários. Acompanhamo-la, desde *A Paixão*, em ciclo descendente. Já desapareceu a personagem forte, o fundador da herdade dos Cantares. Nós segui-

mos a família do seu filho, lavrador a contragosto, instalado na rotina de agrário, preso a um tempo que ele próprio pressente que vai passar. A sequência dos romances ressituará a acção de *A Paixão* (na sua edição revista de 1976) no dia 12 de Abril de 1974, sexta-feira santa. A sucessão de textos curtos que organiza o romance, segundo a cadência Manhã, Tarde, Noite, inicia-se com a antecipação do dia de trabalho duro por parte da cozinheira e faz depois ver o impasse social e cultural da família pelas perspectivas, geralmente dadas pela descrição de sonhos, dos pais, dos cinco filhos e dos criados de casa e lavoura. Ao longo deste dia de Paixão, o leitor apercebe-se dos sinais de transformação iminente: a postura desistente dos pais, amarrados ao passado sem futuro e ao código da sua classe latifundiária; o distanciamento dos filhos mais velhos; a revolta surda dos trabalhadores rurais. Os acontecimentos-chave do romance são o incêndio da herdade (porventura fogo posto) e a saída de casa de um dos filhos, João Carlos, estudante universitário em Lisboa e aí participante das lutas contra a ditadura, que rompe pessoal e politicamente com os pais e o seu meio social.

Que estamos em vésperas do 25 de Abril, eis o que explicita o romance de 1978, *Cortes*. Cortes, rupturas: é de novo a acção de um dia, o sábado santo, a partir das vozes e sentimentos do pai, da mãe, dos filhos e namoradas, do criado de lavoura e das criadas. A vila tem nome: Montemínimo. Os filhos têm idades: João Carlos, doravante JC (como Cristo), 18 anos, André, 24, Arminda, 21; Jó, 12, e Tiago, 11, ainda crianças, defrontam-se com a primeira adolescência. Com diferentes níveis de intensidade, a ruptura envolve os três jovens: André é contra a guerra, Arminda anda com um militante comunista, JC, já sabíamos, na luta estudantil. Corte com os pais, a educação familiar, as normas do meio social (da classe, do latifúndio alentejano), o regime, o país, numa gradação que, como se vê sobretudo no caso de JC, não pára – e esse é o ponto capital – na situação política, porque abarca a sociedade portuguesa, o padrão de comportamentos, a moral pública, o lastro da história. Ou seja, e por assim dizer, *a identida-*

de colectivamente constituída. Ajuste de contas de uma juventude culta com o seu país encalhado, parado, bloqueado. André há-de pensar que “fugir ao intragável tornou-se obsessiva ambição deste país caído em caliginoso bréu” (Faria, 1978: 112). Marta, namorada de JC, há-de deduzir, passando ocasionalmente por uma rua lisboeta chamada Travessa da Espera, que esta é o

“retrato duma espécie de pátria à espera que o tiraninho fuja e a ditamole engula ou que a ditaputa estique caindo do pedestal do Cristo-Rei-saca-rolhas sempre presente diante da miséria de abrir de espanto os braços à mais incrédula estátua” (Faria, 1978: 172-173). E o romance acaba dando-nos a ver JC e Marta juntos, a congeminarem o exílio para sair desta “merda de pátria” (Faria, 1978: 185).

Entretanto, que sucedera nesse sábado santo, em Montemínino? O assassinato do pai por trabalhadores rurais na herdade dos Cantares, talvez como vingança da antecedente morte do militante comunista suspeito de ter ateado o fogo do dia anterior. O latifúndio morreu, os jovens que com ele cortaram verão a história cortar-lhes, por sua vez, a amarra do modo que nunca imaginaram. A morte real redobra a morte simbólica, confere-lhe a crueza e a irrevocabilidade que ela sozinha não teria.

Dois anos depois da edição de *Cortes*, em 1980, Almeida Faria publica o romance *Lusitânia*. Dedic-a o Eduardo Lourenço e coloca-lhe como póstico a última frase de *O Crime do Padre Amaro*: “pátria para sempre passada, memória quase perdida”. Agora, a forma é epistolar: as personagens adultas trocam correspondência, e o narrador assume a perspectiva dos dois irmãos mais novos, ainda meninos, relatando os seus sonhos, pesadelos e desventuras. A primeira carta pertence a JC e é datada de 14 de Abril de 1974: domingo de Páscoa, pois. Escrita em Veneza, aonde JC e Marta acabaram por aportar, salvos por um filho-família italiano de um rapto rocambolesco de que haviam sido vítimas, orquestrado por árabes misterio-

sos, mais interessados na rapariga do que no rapaz. Na trama narrativa, o que o episódio faz é colocar JC fora de Portugal, para daí assistir à revolução, operando uma segunda descolagem do seu protagonista principal, primeiro fugido da sua família e meio social, agora deslocado do país.

Como a revolução democrática, o romance encadeia-se em três partes.

“Águas mil”, a euforia da libertação e logo algumas perplexidades. No dia 24, JC ainda escreve à mãe sobre “esse universo fechado, essa asfixia” (Faria, 1980: 50), que envolve a mãe, a casa e a nação, com que rompeu e que não quer. Depois, sabedor da revolução – e também de que o irmão mais velho fora obrigado a assumir as responsabilidades de primogénito, porque o pai está morto e a mãe e os benjamins desamparados, o dinheiro e o património escasseiam, e a namorada dele, Sónia, nascida em Angola, a Angola volta – JC verifica que não deseja regressar a Portugal, descobre-se desalinhado, ambíguo, não enquadrável. Identidade incerta, ou melhor, identificações perdidas – a herdada, que filho de terratenente não quis ser, a nova, que não o empolga nem a disciplina partidária, nem o “individualismo revolucionário”. “Falta-me fé para defender qualquer seita, por anárquica que seja”, “sou apenas o desdichado, o tenebroso, ausente nos momentos-chave, o que esqueceu a chave” (Faria, 1980: 64). Entretanto, os irmãos que estão em Portugal e vivem por dentro a comoção do primeiro Primeiro de Maio, André e Arminda, assistem à morte gratuita de uns marinheiros perdidos e à progressiva frieza do namorado comunista dela, embaraçado com o possível significado de uma relação com a que, para todos os efeitos, continuava a ser filha, embora órfã, de um latifundiário.

O segundo tempo do romance – e da revolução – é Setembro de 1974. “Setembro negro”, é o título: a contragosto, sucumbindo à pressão da família, JC regressa, mas sem Marta, que se recusa a abandonar Veneza e os seus canais, a sua arquitectura, a sua arte. As palavras do retornado são violentíssimas, numa torrente de revoltas contra o rumo que vai levando a revolução. Que se reúne ao desespero do irmão André, impedido pelas

circunstâncias familiares de ir ter com Sónia a Angola, e que também não compreende o “folclore revolucionário” (Faria, 1980: 141).

Terceiro tempo, “idos de Março”, de Março de 1975. Na perspectiva de JC, a revolução virou opereta. “Agora – escreve – volta a vir ao de cima o nosso secular cepticismo, indiferença, fatalismo, transformando em gesto nacional o encolher-de-ombros de outrora conhecido” (Faria, 1980: 158). Marta em Veneza, não apenas Marta, Veneza como lugar-outro e contraponto ao “carnaval na quaresma” (Faria, 1980: 169) em que virou o processo revolucionário. E o romance conclui-se nesta amargura: a ruptura querida tornou-se numa ruptura vencida, a amada diz que não volta, JC que vá ter com ela se quiser.

A publicação, em 1983, de *Cavaleiro Andante* fechará o círculo ficcional sobre esse país-Portugal perdido na história secular de injustiças, atavismos e bloqueios, mas também perdido numa revolução que lhe terá mudado apenas a epiderme. As cartas são trocadas entre Junho e Novembro de 1975, e entre Lisboa, onde está JC, ou os sítios por onde transita no seu novo emprego de comissário de bordo, Veneza, onde continua Marta, o Brasil onde André, o mais velho, vai tentar encontrar trabalho, para logo desistir, e Luanda, onde está Sónia, a namorada de André, e aonde este acabará por se dirigir, aí morrendo, junto a ela, de doença fulminante.

Assim se combinam duas escalas, porém o elemento de articulação é o mesmo: para os jovens filhos de lavradores alentejanos, apanhados na voragem revolucionária ao mesmo tempo que inquietos dos seus vínculos de família, clã ou meio e imersos na tensão dos relacionamentos afectivos e amorosos, a ressaca do Portugal-império, tão mal descolonizado quanto havia sido mal administrado, é homóloga da ressaca do Portugal-paróquia, provinciano e pacóvio, que vive uma revolução sem grandeza e *pathos*, “à maneira — nas cáusticas palavras de Marta — dos festivais da canção Eurovisão” (Faria, 1983: 233).

Claro que — aí estão as identidades situadas de que começámos por falar, construídas ou desestruturadas de dentro de

contextos e lugares sociais — estas são as perspectivas de protagonistas eles próprios pessoal e grupalmente perturbados, deslocados, desvinculados, dilacerados. Mas dessa opção básica do ciclo romanesco o que resulta é uma representação do país e do seu presente, da oportunidade perdida do seu presente, perdida por causa da repetição da pequenez, da ticanhez ancestral. André, o irmão mais velho, o que vai morrer, escreve numa das suas cartas de São Paulo, Brasil:

“Durante as minhas insónias crepitantes, penso que não me pertenço, sou não eu mas um povo inteiro perdido de si, confusamente à procura de não sabe que saída. Já em Lisboa pensava isto ao olhar as ruas degradadas a que os murais revolucionários ainda davam tons de revolta ou de ironia contra a história que nos tem andado a enganar. Ou fomos nós que nos enganámos preferindo culpar os outros, por ser mais fácil?” (Faria, 1983: 131).

Assim se opera uma espécie de desocultação, através dos sonhos, dos pensamentos, das cartas dos personagens — primeiro, nos dois romances iniciais, alargada a perspectiva ao olhar dos subalternos, as criadas de casa, o velho empregado, os trabalhadores rurais, depois, nos dois últimos, circunscrita aos diálogos de jovens separados entre si e de si mesmos (e à sua relação com a mãe que não compreende o que se passa e com as crianças que experimentam a adolescência). Essa desocultação mostra um país pequenino, onde terratenentes e revolucionários, onde colonos e descolonizadores, onde conservadores e progressistas estão presos de análogas incapacidades, encontram-se nos mesmos impasses, que são os impasses da história e das elites sociais nacionais.

Como explicará JC a Marta, à Marta que prefere Veneza a Lisboa porque prefere a arte ao provincianismo e prefere o prazer ao engajamento e prefere-se a si própria a qualquer ente gregário transcendente, a raiz do impasse está na aversão ao cosmopolitismo:

“Que pode a ideologia mudar nisto? Pouco, ao menos neste pequeno país que certas direitas e curtas esquerdas tornam mais mínimo ainda, ambas de acordo num ponto, no exacerbado nacionalismo, no ataque ao cosmopolitismo considerado crime político, no destemperado elogio do ‘povo’ e das delícias da ‘pátria’ umbigo do mundo, o qual pode acabar à vontade desde que sobre estes duzentos quilómetros de largura que Deus teve o bom-senso de criar entre a Espanha já perigosamente Europa e o mar onde está a nossa ‘alma’ a que as direitas chamam vocação atlântica e as curtas esquerdas vocação terceiro-mundista por nos aproximar do sul que ‘descobrimos’. Não me entendo com tal gente, nem me convenço, depois de ver Veneza, que a nossa capital, degradada mistura de Belgrado e Istambul, seja a jóia que esta crassa cambada de ignorantes ou parvos pretende impor-me. Gosto de muitas ruas de Lisboa descendo para o rio, gosto da luz feroz em certos dias, do azul sem uma nuvem semanas seguidas, gosto do verão aqui, mas não me obriguem a transformar complexos de inferioridade em superioridades ridículas” (Faria, 1983: 153).

3. Moçambique redimível pela força das raízes

Talvez não seja exagerado escrever que os romances de Almeida Faria organizam como que um processo, ora sarcástico, ora melancólico (Lourenço, 1999: 115) ao Portugal-país-e-império que passou ao lado de uma transformação de mentalidades e comportamentos, porque o ancestral défice de cosmopolitismo levou avante sobre o impulso voluntarista, afinal superficial. Vista do lugar de observação destes romances, a questão portuguesa é mais cultural do que ideológica: o fechamento na escala “mínima”, o temor à abertura e à confrontação, o peso dos emblemas passadistas, mesmo se doutrinária e politicamente reciclados. Lisboa perdida na incapacidade de saber fechar um

ciclo ilusoriamente imperial, em que a si mesma se ludibriou, incapaz de imaginar outras formas de relação, pós-colonial, no espaço triangular que ela própria historicamente criou, ressitando-se positivamente entre o Rio de Janeiro ou São Paulo e Luanda (ou Maputo). Lisboa diminuída na todavia inevitável e inadiável comparação com a Europa da modernidade de criação e gosto. Rupturas por fazer, vínculos desaparecidos sem equivalentes nem alternativas, desencantamento e dilaceração.

Apetecia convocar outros universos ficcionais: por exemplo o de António Lobo Antunes. Mas, para sugerir o filão analítico contido na elaboração literária sobre a tensão entre identidades e mudanças, há-de bastar a singularidade de Almeida Faria. Ele desconstrói por assim dizer de dentro, interpelando a experiência revolucionária a partir da perspectiva de personagens jovens que apostaram no corte com valores e hábitos longamente estabelecidos e se viram por eles mesmos tolhidos, prematuramente vencidos. Ora, André, o mais velho deles, o que vai morrer, doente da alma e do corpo, depois de falhar Portugal e de falhar o Brasil, morrerá em Luanda, isto é, na África nosso descobrimento e culpa, assim se fechando ficcionalmente, como escreveu Eduardo Lourenço (1999: 119), “o ciclo do nosso imaginário lusófono enquanto imperial”. A interpretação da obra de Almeida Faria como uma interpelação do Portugal conformista em aparente revolução (uma das múltiplas hipóteses de leitura e, sem dúvida, a menos literária) é indissociável, pois, da sua prefiguração do tempo pós-colonial como impossibilidade. O que talvez justifique confrontar-se esta portuguesa perspectiva, em conflito consigo própria porque se sente não-europeia, não-moderna, anticosmopolita, com outras elaborações literárias sobre a encruzilhada pós-ditadura e pós-colonialismo, elaborações de outros escritores noutros lugares de escrita – designadamente, os escritores que usando a mesma língua portuguesa e editando em Portugal, falam de e a partir de África. Será que, se mudarmos assim o posto e os instrumentos de observação, mudam as paisagens observadas?

Almeida Faria coloca a sua pátria, Montemínimo/país-mínimo, num divã de esteta; e sacode-lhe o arcaico provincianismo com os ventos fortes e instantes da cultura moderna e cosmopolita. Se fosse, porém, ao contrário? Se a raiz que prende a identidade colectiva à terra e ao passado constituísse o que resta de melhor, para enfrentar a desventura e manter um grão de esperança mesmo quando parece que tudo se desmorona? Se o moderno estivesse longe de ser o horizonte exaltante face ao qual haveria de lamentar-se a âncora que nos prende ao chão das tradições, e fosse ao invés neste chão que residissem as forças de resistência e de futuro?

Poderíamos talvez reler, desse ângulo, a obra até agora publicada pelo romancista e contista moçambicano Mia Couto, nascido em 1955. O que é a África? Quando o autor, ele próprio branco, alude ao Moçambique colonial, logo sobressai a incapacidade do colono para entender África. Em *Vinte e Zinco*, novela publicada em 1999 como evocação do 25.º aniversário do 25 de Abril, o ódio dos colonos pelos negros vem carregado, ao mesmo tempo, de medo e fascínio pela Mãe África, a sua exuberância natural e cultural, os poderes “ilógicos” e “ocultos”, a ancestralidade. O pido Lourenço de Castro, abusador e torcionário, não deixa de ser um menino da mamã, que dorme com um pano de fralda por travesseiro e o cavalinho de pau ao lado da cama, e arde de desejo pela sua tia “traidora”, mulher branca frequentadora de negras e negros, amante de África e comprometida com a Frelimo. A personagem cega, cega e negra, comenta:

“os brancos falam da ideia como coisa solar que ilumina as mentes. Mas a ideia, todos sabemos, pertence ao mundo do escuro, dessas profundezas de onde nossas vísceras nos conduzem” (Couto, 1999: 84)

– e esta diferença condensa a contradição das maneiras de ver e avaliar a relação entre mente e corpo, seres e coisas. Quando, no conto “O novo padre” de *O Fio das Missangas*, o colono se apercebe de que o novo padre é negro e não consegue reagir

de imediato, é por causa da incrível força que emana da complexidade de África. “Esse era o suspiro do colono. Em África, tudo é outra coisa” (Couto, 2004: 92). Como agarrá-la, pois, como dominá-la, como prendê-la?

O foco principal da obra ficcional de Mia Couto não é, porém, o tempo colonial, mas sim a alvorada do novo Estado, a quase imediata convulsão da guerra civil e a custosa e incerta saída dela para a possibilidade da paz e do desenvolvimento.

No primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, de 1992, é a desolação que impera. Um velho e um moço, deslocados e sozinhos, tomam por provisório abrigo um autocarro incendiado em estrada intransitável; e nele descobrem os cadernos manuscritos de outro jovem, Kindzu, que o moço lerá em voz alta para o velho e para si próprio. Kindzu, que partira da aldeia em busca dos míticos naparamas, guerreiros da justiça, encontra uma mulher e, a pedido desta, tenta recuperar-lhe o filho. No sonho com que acaba o romance, Kindzu acaba por chegar ao autocarro, o moço seria afinal o filho da mulher, lendo os cadernos escritos por quem o procura. A guerra matou o país (“agora, já não há país”, Couto, 1992: 165), as aldeias, as estradas, as bases da existência e da comunicação. As gentes estão à mercê dos “bandidos armados”, da nomenclatura dirigente, da raiva e do ódio que destroem; as gentes foram arrancadas às suas comunidades, deslocadas para campos de refugiados, estão famintas, desesperadas. O que é, então, a esperança? É esta “terra sonâmbula”, a sua história e imaginário, a sua capacidade de sonhar, o amor entre os velhos e os jovens e das mães aos filhos, é que uns se atrevam a figurar possibilidades que vão além do preconceito, do tribalismo, do racismo, da corrupção e do rancor. Como aquele comerciante indiano, Surendra, “mais sua nação sonhada: o oceano sem nenhum fim” (Couto, 1992: 214): os continentes separam e o mar une e seria, portanto, preferível conceber moçambicanos, de um dos lados do Índico, e indianos, do outro, como nacionais de uma mesma nação. Ou, então, como os homens de que Surendra gosta, os “homens que não têm raça” (Couto, 1992: 29). Ou como aquele velho, Nhamataca, que

quer cavar um rio, para reparar a ofensa feita à terra e repor a paz, porque o rio “costura os destinos dos vivos” (Couto, 1992: 96).

Não é muito diferente o tom do volume de contos publicado em 1994, *Estórias Abensonhadas*. Moçambique na incerta paz que sucede ao fim da guerra civil. O conflito entre Renamo e Frelimo não é poupado, por exemplo no conto-parábola significativamente intitulado “A guerra dos palhaços”, assim como não deixa de ser castigado o sentimento de vários rituais e decisões do Estado-Frelimo (“Jorojão vai embalando lembranças”). Mas, entre a amargura, sinais de esperança, “estórias abensonhadas” de gente comum, capaz de inventar, no labirinto das desgraças, pequenos caminhos de felicidade. Dessa gente se poderia dizer o que intui o narrador de certa moça: “desenvenenava o tempo, sempre ávido de desgraça?” (Couto, 1994: 24).

Alguém pergunta a um “descamponês” — que as terras lhe haviam sido retiradas, só lhe sobrando o descampado — “Como vos sobreviveu a esperança?”. E ele responde: “Mastigámo-la. Foi da fome” (Couto, 1997: 115). Cito os *Contos do Nascer da Terra*, contos que falam sobre os sonhos das pessoas, rurais ou suburbanas, as suas relações com a terra e os bichos, com as tradições, com os mortos e os velhos a que se deve obediência, com o misterioso, o insólito, o inesperado, que são todos outros modos de ver e imaginar as coisas. (Des)encontros entre a vida e a morte, o homem e a mulher, o menino e o adulto, o normal e o insólito, a tradição e o que a transgride, o saber comum e o saber técnico ou burocrático, a vizinhança e o Estado, a natureza e o homem predador...

Ora, é a pujança ancestral, física e simbólica, da terra moçambicana que os discursos e os actos de dominação não entendem e, por não entenderem, violentam — e afinal se perdem, tolhidos na sua própria incompreensão. N’A *Varanda do Frangipani*, a enfermeira Marta usa termos muito duros para a denúncia da morte dos “velhos” (os intérpretes das raízes de uma nação devastada pela guerra, a corrupção e a indiferença). Eles são “guardiães de um mundo”, diz Marta. “É todo esse mundo que está sendo

morto”. “O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão matando o antigamente”, “as últimas raízes”. “Estes velhos estão morrendo dentro de nós”, isto é, na nossa indiferença, na nossa incapacidade de articular o presente à terra, à história, à sua herança. Marta previne: “Há que guardar este passado. Senão o país fica sem chão” (Couto, 1996: 59, 60, 103).

Um país a que roubam o chão, eis a nação moçambicana engolida pelo abismo, à espera da possibilidade de uma redenção — que é como a ficção o fim do romance de 2000, *O Último Voo do Flamingo*. Quem lho rouba não é só a guerra civil, os “bandidos” de um e outro campo; não é só a nomenclatura dirigente do Estado, merecido alvo de impiedosos sarcasmos; é também o olhar “ocidental” e “moderno”, o novo discurso da ordem democrática tutelada pelos organismos internacionais, em que se recicla a nomenclatura, e os peritos dessa ordem que teimam em não entender a cultura oral, popular e tradicional, protagonizada sobretudo por velhos e mulheres, e a ela pretendem quiméricamente contrapor a sua lógica político-administrativa “exterior”, urbana e transnacional. E, como a cultura ancestral é indomável, e tem do seu lado o mistério — quer dizer, o que o racionalismo plano do discurso moderno não consegue apreender na sua complexidade multifacetada, porque o olha de um só ângulo — é que se dão esses estranhos e não deslindados casos, como certa explosão de capacetes azuis da ONU nos confins do território moçambicano (Couto, 2000).

E, como a terra é indomável, é ela a última barreira aos ventos de corrupção que castigam o país devastado: querem enterrar um Avô, que ninguém sabe se morreu se continua vivo, ou seja, que está, à semelhança do país, como que em suspenso entre direcções contrárias; e a terra fecha-se, impedindo que se cave a sepultura. Fecha-se porque havia sido conspurcada com o pó branco das drogas que os traficantes tentavam introduzir na ilha, a terra fecha-se porque o desenlace da relação dos homens com o “rio chamado tempo” e a “casa chamada terra” está por decidir.

Refiro-me agora, bem entendido, ao romance de 2002, com esse título. Mariano é um jovem universitário, estudante na cidade, que se desloca à ilha natal e à casa familiar para participar no funeral de seu suposto avô, também chamado Mariano, o tal que nem vive (ainda) nem (já) morreu. O pai de Mariano, Fulano Malta, é um ex-guerrilheiro da Frelimo, amargurado com o rumo da sua causa, o tio mais velho, Abstinência, é um humilde e fugidio funcionário, o tio mais novo, Último, é membro arrogante e corrupto da elite dirigente. O jovem penetra na casa-mundo, que envolve no seu interior os homens, as coisas e as memórias; e a casa-mundo vai iniciando-o na rede de mistérios, tendo por fio os sucessivos bilhetes com que o Avô lhe fala através da própria caligrafia dele, o neto Mariano, até que ele aceda à descoberta da verdadeira identidade do Avô, afinal seu pai biológico, filho que foi de um amor proibido dele com a cunhada Admirança. Mariano, universitário, jovem e urbano, está afinal ligado mais vigorosamente do que alguém pensara a essa fonte de saber local, a essa misteriosa raiz (física e cultural) de identidade e resistência que o suposto avô, afinal pai, poderia personificar.

4. O cosmopolitismo reconfigurado como travessia

A obra de Mia Couto é “comparável” com a de Almeida Faria? Não me parece que faça sentido dizê-lo. Ou, pelo menos, não é isso que pretendo discutir. Cuido é de identidades problemáticas em tempos de mudança e encruzilhada, tendo a ver com a maneira como um velho país e novas nações ligados pela história colonial podem viver a aurora de liberdade; e sirvo-me, desrespeitoso, de elaborações literárias. Mas não para provocar uma cansativa reiteração de abordagens afins, ao contrário, para acentuar contrastes. A revolução aparentemente perdida, ao olhar esteticizante de Almeida Faria, do Portugal pós-ditadura e pós-colonialismo, configuraria certamente uma dessas situações de desenlace incerto, também no que toca aos modos colectivos de se definir, qualificar e posicionar face a outrem – isto é, no que

toca às identidades. Porém, o Portugal que regressa do seu império de pacotilha falha o encontro com a Europa, porque afinal, liberto da ditadura, continua preso ao mesmo défice de modernidade, continua preso à mesma pequenez. Isto o sentem e dizem jovens que queriam romper com o seu meio e cultura e se acham tolhidos e amarrados, falhando sucessivamente saídas positivas para a triangulação entre o seu país, o Brasil e a África que o seu país conheceu e conformou. O saldo desta relação no presente anuncia-se tão negativo quanto historicamente o fora. E quando se busca a razão, vai-se ter à multissecular aversão à abertura, à inovação, ao cosmopolitismo. Para a juventude desalentada e dilacerada posta em literatura por Almeida Faria, o problema da identidade portuguesa está na sua raiz, que a prende bem fundo a esse solo histórico que impede o corte, a ruptura em direcção ao futuro.

Ora, é bem outra a perspectiva de Mia Couto, lidando com o parto doloroso da nova nação moçambicana e a convulsão que imediatamente se lhe seguiu e de que ela se vai libertando, se é que se liberta, custosamente. Toda a força criativa da obra ficcional de Mia Couto, a espantosa recriação da língua portuguesa como a não menos espantosa respiração poética das narrativas, é nas raízes que se alimenta: no mundo da oralidade, das falas, das estórias, das visões, das memórias, dos sonhos, das maneiras de ser, pensar, sentir e agir longamente amadurecidas pelo viver comunitário e sedimentadas nos sentimentos, nas crenças e nas palavras dos velhos, dos aldeões, dos homens e mulheres a seu modo sábios, lógicos, mestres do segredo da polivalência dos símbolos e das oscilações do sentido, e que estão ligados, indissoluvelmente ligados, à terra africana. Cortar os laços, desenraizar as gentes, fazendo “parar a vida e anoitecer as vozes” (Couto, 1987: 19), é esse o maior crime das múltiplas violências que sobre elas se foram abatendo – a dominação colonial, a guerra civil, o abuso do Estado e da clique dirigente, a desumanidade das cidades, a escassez e a fome, até a linguagem e a atitude das organizações portadoras da racionalidade e do progresso ocidental, caixeiros viajantes

da paz e da democracia feitas mercadorias de exportação. Mas é também enorme o vigor dos laços e raízes, e da duração que os protege, a força que permite sobreviver, a resistência, a capacidade de enfraquecer e desnortear o dominador, a esperança. Aqui, no Moçambique de Mia Couto, quem está do lado sombrio e no pólo negativo é a modernidade unidimensional, inábil na comunicação com o que lhe escapa, incapaz de acolher o que é da ordem do onírico, do misterioso, do sagrado, a modernidade da racionalidade fria e instrumental e da dominação tecnocrática. Positiva e prometedora é a cultura, em toda a sua latitude antropológica, a cultura material e simbólica tão próxima da terra, tão alicerçada na espessura geo-histórica, luminosas são as tradições, as linguagens, usos, gestos, o fio das gerações e dos territórios. Não haverá futuro, pelo menos humano, pacífico e são, para uma modernidade sem raiz, para um país feito de fora, em combate com o seu próprio povo, a sua própria paisagem e o seu próprio passado. “O sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender” (Couto, 1994: 91) – e nós só conseguiremos resolver positivamente a questão da identidade se soubermos respeitar o muito que é complexo e escapa a uma apreensão chã, que por ser complexo só se nos oferece se soubermos estimá-lo, honrá-lo, preservá-lo, usando de todos os recursos da razão e do sonho para compreendê-lo plenamente.

Num dos mais belos contos “do nascer da terra”, um velho português, agora asilado, faz a pergunta:

“Foi então que eu vi as árvores, enormes sentinelas da terra. Nesse momento aprendi a espreitar as árvores. São os únicos monumentos em África, os testemunhos da antiguidade. Me diga uma coisa: lá fora ainda existem? Pergunto sobre as árvores” (Couto, 1997: 111).

Perguntar pelas árvores: perguntar pelas raízes, pelo que liga ar e chão, identidade e memória.

O olhar de Mia Couto não é o olhar cosmopolita do João Carlos e da Marta dos

romances de Almeida Faria. Para estes, por não prezar o que vem de fora e é moderno é que Portugal se perdeu e perdido continua, mesmo quando se sobressalta: falha incontornável da ausência de cosmopolitismo. Para os protagonistas da ficção de Mia Couto, por não ser prezado o longo e paciente trabalho das gerações é que tantas ameaças pairam, colocando em perigo a identidade moçambicana e o seu devir: erro fatal da modernidade sem chão. É, pois, a dialéctica entre estes dois pólos que define, do ponto de vista criativo, a dinâmica das identidades?

O muito que gosto em Agualusa e o pouco que posso dizer acerca da sua obra levam-me a sugerir que não. Que a relação se pode ainda adensar um pouco mais.

José Eduardo Agualusa nasceu em 1960 no Huambo, em Angola. Estudou agronomia em Portugal e aí se fez jornalista. Com o romance *A Conjura*, ganhou o Prémio Revelação Sonangol de 1989. A partir daí escreveu, até ao ano de 2004, cinco romances, além de contos, novelas, crónicas e literatura para crianças. Viveu também no Brasil e na Alemanha. Neste aspecto, é dos escritores de origem africana e língua portuguesa mais cosmopolitas. A sua ficção fala-nos sobretudo de Angola, da Angola de dois momentos históricos fundamentais: de um lado, a segunda metade do século XIX e o início do século XX – a sociedade “angolense” dos tempos coloniais e a sua relação com as questões da autonomia, da independência, da escravatura – e, do outro lado, a actualidade, a luta pela independência e a sua consagração em 1975, a interminável guerra civil que se lhe seguiu e os equívocos da – “normalização” operada depois da liquidação de Jonas Savimbi. Mas não fala só de Angola, fala de Angola-em-relação: Angola face a Portugal, Angola face ao Brasil; e, mais recentemente, também de Portugal face ao Brasil e reciprocamente (além de Goa). Neste plano, Agualusa é um dos escritores de língua portuguesa que melhor se movimenta em todo o espaço geográfico, histórico e cultural da lusofonia.

Creio que posso exprimir a interpretação cultural que proponho se sugerir que estão presentes, na ficção de Agualusa, duas linhas de aproximação à identidade angolana.

A primeira desenvolve-se segundo o fio do processo de independência nacional. *A Conjura*, romance de estreia, escrito em Lisboa, em 1987-88, fala-nos sobre um golpe preparado por meios luandenses – um golpe abortado, a 16 de Junho de 1911, pela traição de um dos implicados, que o denunciou às autoridades coloniais portuguesas. Esses meios provinham do que Agualusa designa como “angolenses”, naturais de Angola, na sua maioria mulatos, pouco menos que tolerados e muitas vezes hostilizados pelos proprietários e funcionários coloniais provenientes da “metrópole”. Os angolenses que organizam a “Sociedade” conspiradora, e cuja vida o romance acompanha entre 1880 e 1911, sonham com a independência do país e o seu desenvolvimento próprio, querem que Angola deixe de ser apenas um lugar de degredo para os criminosos ou perseguidos políticos e um território rico para exploração infrene e enriquecimento fácil. Parte deles sonha também com um tratamento mais humano para os escravos negros e revolta-se contra o racismo cru dos escravocratas. Parte depositou esperanças no movimento republicano português; e a conspiração é precipitada, em Junho de 1911, precisamente pela desilusão com o facto de, a seus olhos, a implantação da República não ter trazido nenhuma mudança de vulto. A revolta é vencida, mas não a esperança. O romance acaba com uma nota optimista. O inspirador-mor da conjura, o barbeiro Caninguili,

“naquela semana havia envelhecido anos. E só então Adolfo [um dos conjurados, que o visita] reparou que tinha os cabelos todos brancos e lhe tremiam as mãos e que a sua voz era insegura e quebradiça. Alice, por seu lado, parecia cada vez mais alheada das coisas deste mundo. Mas quando ambos [o barbeiro e a mulher] se levantaram para os acompanharem [aos visitantes] à porta, a frágil senhora passou o braço pela cintura do marido e havia nesse gesto tanta ternura e tanta autoridade que Adolfo compreendeu que tudo podia ainda ser recomeçado. Porque o barbeiro tinha a sustentá-lo a maior força do mundo” (Agualusa, 1998: 203).

Os conspiradores são gente de vida cheia e aventureira, e o romance evoca poderosamente essa capital colonial dos fins do século XIX, o ambiente de paixões, amizades, polémicas, loucuras, que faz o quotidiano de toda uma geração. Um ambiente que a novela *A Feira dos Assombrados*, claramente devedora do modelo literário do realismo fantástico, evoca também, agora tendo como cenário um posto avançado de povoamento e comércio, o Dondo, na margem do rio Quanza. O narrador do estranho e não deslindado caso da chegada à vila, flutuando pelo rio, de sucessivos cadáveres, é um comerciante nela estabelecido: e é pelo seu olhar que acompanhamos as personagens da história, o major do exército que administra o concelho, o padre, o professor, o capitão que veio degredado de Portugal por haver participado na revolta do 31 de Janeiro de 1891, os comerciantes. E é também ele que nos relata certa vinda de seu primo Severino de Sousa, um dos principais conspiradores de *A Conjura*, para tentar recrutar (em vão), no Dondo, companheiros de revolta (Agualusa, 1992).

Ora, esta Angola inquieta, esta Angola que se não quer deixar amordaçar pelo modelo de colonização portuguesa (implacavelmente descrito na carta de Fradique Mendes a Eça de Queirós, imaginada em *Nação Crioula*: colonização sem fomento, nenhum carinho pelas elites locais, ânsia do lucro fácil, nenhum sentido de planeamento, mero escoadouro de degredados, cf. Agualusa, 2003b: 125-128), esta Angola exuberante, resistente e esperançosa, esta Angola carnal, acabará por matar-se a si mesma. Assim conclui o notável romance de 1996, *Estação das Chuvas*, cuja última frase pertence ao relojoeiro Joãoquinzinho. “E agora?”, pergunta-lhe o narrador — agora depois dos massacres de 1992 e do reinício, ainda mais brutal, da guerra civil.

“Joãoquinzinho fez um gesto largo, mostrando a casa, com as paredes comidas pelas balas. A cidade apodrecendo sem remédio. Os prédios com as entranhas devastadas. Os cães a comer os mortos. Os homens a comer os cães e os excrementos dos cães. Os

loucos com o corpo coberto de alcatrão. Os mutilados de olhar perdido. Os soldados em pânico no meio dos escombros. E mais além as aldeias desertas, as lavras calcinadas, as turvas multidões de foragidos. E ainda mais além a natureza transtornada, o fogo devorando os horizontes.

Disse:

- Este país morreu!” (Agualusa, 2003a: 279).

Morreu depois de ter lutado contra o colonialismo português e de o ter vencido, morreu depois de ganhar a sua própria independência, morreu por causa da guerra civil e dos ódios cruzados contra a paz e a liberdade. O narrador é um jovem jornalista, que, por ter como contexto de formação e pertença política um pequeno grupo esquerdista, a Organização Comunista de Angola, assume um radical distanciamento face a qualquer um dos principais contendores, o MPLA, a FNLA e a UNITA, e vive a experiência da prisão arbitrária às ordens do poder de Agostinho Neto. Ele interessa-se pela vida de uma mulher, Lídia do Carmo Ferreira, poetisa e professora, fundadora do MPLA e depois ligada à Revolução Activa de Mário Pinto de Andrade, que desaparece (perdida, morta?) nos sangrentos confrontos de 1992. E são os seus dois pontos de vista que nos descrevem a tragédia angolana, no intervalo temporal que vai da resistência anticolonial, ao longo da segunda metade do século XX, até aos massacres de Luanda, os tais que liquidam a ilusão de que as eleições de Setembro de 1992 poderiam ter contribuído para a resolução pacífica da luta pelo poder. Avaliada do seu lugar de observação, Angola morre às mãos do tribalismo, das várias formas de racismo, do mercenarismo e da corrupção, do exercício brutal do poder e da força, e também morre às mãos da demissão, da indiferença, do refúgio num modo de sobrevivência feito do desenrascanço e dos pequenos prazeres. A guerra existe e destrói porque os beligerantes, tão contrários na retórica ideológica, reclamando-se uns da África profunda e tribal, outro do ambiente urbano, estão afinal irmanados na mesma sanha sanguinária e no mesmo ódio às pessoas e à sua liberdade.

O que restaria, neste curso das coisas, seriam a desilusão, a amargura e o sarcasmo. Na incursão por Goa, no quadro de uma bolsa de criação literária oferecida pela Fundação Oriente, Agualusa exila na antiga Índia portuguesa um velho combatente da guerrilha do MPLA, Plácido Domingo, depois da independência acusado de traição e perseguido, como suposto agente da PIDE infiltrado no movimento: com esta experiência, onde fica o mal, senão sempre connosco, irremediavelmente perto de nós, inseparável companheiro do que julgamos ser o bem, e o que é doravante Angola se não uma inexistência, uma não-origem, um nada – que, contudo, cada um procura recriar noutras paisagens, noutros lugares, os lugares de exílio, procurando os rios que pareçam o Quanza ou os cheiros que lembrem a floresta (Agualusa, 2000: 26, 50)?

Depois, no romance *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*, que ficciona uma guerra civil urbana desencadeada pela revolta dos favelados do Rio de Janeiro, comandados por um estranho traficante de droga animado de consciência política, participa Francisco Palmares, negro, ex-coronel do exército de Angola, herói desiludido com a revolução e o regime do seu país. Palmares coloca-se do lado dos revoltosos, acabando assim por abraçar uma nova causa, dada à partida como perdida, por isso talvez ganhadora, abrindo caminho para uma morte, “bela aventura” que confira ao menos um derradeiro sentido ao que se foi (Agualusa, 2002: 248, 282); e é outro angolano, Euclides Matoso da Câmara, negro e anão, jornalista, que acompanha e observa mais de perto este percurso terminal.

No romance mais recente, saído em 2004, *O Vendedor de Passados*, a acção regressa a Luanda. Remexendo em feridas por sarar, designadamente as lutas entre facções do MPLA, o esmagamento do golpe de Nito Alves em 1997 e a perseguição implacável da direcção do partido aos nitistas. O protagonista Félix Ventura vive de inventar passados e os seus clientes são habitualmente figuras da nomenclatura do regime, que querem retocar as genealogias pessoais e familiares, para rasurar pontos negativos ou compor ilustrações nobilitantes. Vale por todas a figura do Ministro, assim chamado, cuja origem Ventura fará ficticiamente remon-

tar até ao próprio Salvador Correia de Sá, herói da reconquista de Luanda aos holandeses, no já longínquo século XVII. Mas como, perturba-se o Ministro, esse não é um colonialista, por isso mesmo apeado do patronato do liceu da capital? Que não, sossega-o o inventor, Correia de Sá vinha do Brasil, não de Portugal, e até se ligou, é certo que por via de adultério e concubinato, às negras de Angola. Qual quê, brada então o Ministro, é preciso repor a honra perdida de Correia de Sá, afinal combatente internacionalista (por ser brasileiro) e anticolonialista (por ter expulsado os holandeses), além de, doravante, “afro-ascendente”, visto que ficará sendo a origem da ilustre árvore cujo actual fruto é ele próprio, o Ministro (Aqualusa, 2004: 143). Neste sarcasmo está condensada a denúncia da clique a que desgraçadamente Angola se encontra sujeita. Não chegam, porém, ao Ministro, uns tais louros do passado: quer publicar a autobiografia, *Memórias de um Combatente*, e dela se encarrega Ventura, que é preciso transformar a ínvia ascensão de uma personagem obscura, covarde, oportunista e ligada a negócios mal-afamados, na gloriosa “vida de um combatente” (Aqualusa, 2004: 163-167).

É este o ofício de Ventura; mas por causa do ofício será demandado por um “estranheiro”, nascido em Portugal, que também quer um passado: um passado novo, que Ventura lhe procura e tece, e que ele incorpora com tal força que o inventor acabará confrontado com a “realidade” da sua invenção. Ora, quem assim tão desesperadamente procura reescrever a sua raiz é na verdade um tal Pedro Gouveia, envolvido no golpe de 1977, preso às ordens da facção de Agostinho Neto e sujeito a castigos tão bárbaros quanto a tortura da filha recém-nascida e o assassinato da mulher. O torcionário é um chamado Reis, então agente da segurança do Estado e, agora, com a suposta normalização democrática do regime, deitado fora, tornado de agente em “ex-gente”, mendigo e sem abrigo refugiado numa sarjeta (Aqualusa, 2004: 183-190).

Onde está, portanto, o país sonhado pelos conspiradores angolenses do fim do século XIX, pelos resistentes da guerra contra o colonialismo, pelos poetas e artistas que

imaginaram a nova nação? Parece destruído inapelavelmente pela guerra, o ódio, a opressão, o desvario, a crueldade feita poder. Parece desapossado de futuro ou sequer esperança, seja na demência da guerra civil, seja no inferno totalitário, seja na hipócrita pacificação de agora. As identidades parecem, pois, ou perdidas, vergadas ao peso da falsidade e do simulacro, ou fechadas no círculo dos tribalismos mutuamente exclusivos que as torna, como diz Maalouf (1999), “assassinas”.

Esta não é, todavia, a única linha de aproximação à questão das identidades que entrevejo na ficção de Aqualusa. Há uma segunda linha: a que parte da inquietação que não se conforma com destinos de injustiça e imagina outras possibilidades. A que pensa “Angola, nossa mãe dolorosa e ofendida” (Aqualusa, 1992: 42), marcada secularmente, desde os fins de Quatrocentos, pela condição da escravatura, a pensa também como matriz, também como fundura, como força subterrânea, como amplidão de territórios, paisagens, imaginários. À intrusão colonial, à enorme ferida que os europeus abrem e rasgam no espaço e na história africana, os angolenses de *A Conjura* contrapõem a força ancestral do seu continente, o que há nele de fecundo, pletórico, perturbador e indomável. É dessa força que, mulatos que são, feitos de cruzamento, novos protagonistas nem inteiramente negros nem brancos, é dessa força que querem ser, por assim dizer, representantes, intermediando o incontornável relacionamento dela com a civilização económica e técnica da modernidade europeia.

“Eu penso [diz Severino, um dos heróis da conspiração] que a força e a originalidade de um genuíno romance angolense só se poderá conseguir através da sábia mistura entre o imaginário e a realidade. Porque é assim que nós somos” (Aqualusa, 1998: 128-129).

Protagonistas do que está no meio, irredutível a oposições polares, e pode mediar, articulando os contrários e fazendo comunicar os diferentes, hão-de ser também, em *Nação Crioula: a Correspondência Secreta*

de *Fradique Mendes*, o Fradique queirosiano, moderno e *dandy*, curioso insaciável e viajante incansável, cidadão que se quer do mundo, que Agualusa brilhantemente imagina descobridor e amante de Angola, e a negra Ana Olímpia, filha de uma escrava e de um príncipe congolês, de quem ele se enamora. “Os negros carregam o Brasil” (Agualusa, 2003b: 86), o suor e o sangue da África escravizada fazem o Brasil – é com esta questão que o cosmopolita Fradique se verá, afinal, confrontado. Começa por aportar a Luanda, em 1868, aventureiro em busca de uma daquelas combinações de ordem e singularidade de que Eça o havia feito paladino. África, atracção irresistível para tantos, prendê-lo-á. Porém, o tráfico de escravos rumo ao Brasil, já clandestino por causa da proibição imposta pelos ingleses, massacra e, ao mesmo tempo, embaraça os africanos, alguns dos quais desse tráfico vivem. A própria Ana Olímpia casará com um negreiro angolense. Mas, quando enviúva, apercebe-se de que este se havia esquecido de alforriá-la e cai outra vez na condição de escrava. Fradique participará na aventura da sua libertação, fugindo com ela para o Brasil, onde contactará com os círculos abolicionistas e da sua causa se tornará combatente. É esta sua condição cosmopolita, de quem sempre se encontra disponível para articular as coisas, para percorrer as distâncias, físicas, históricas e culturais, quem viaja, encontra, descobre, que lhe permite ligar vários mundos e dessa ligação construir uma identidade pessoal *múltipla*. E é esta identidade que lhe permite sopesar, a partir de pontos de vista mais amplos, o valor e a desvalia recíprocos da civilização ocidental moderna que é a sua, do Portugal-país e nação que é o seu (com as virtudes e os defeitos que discute ao almoço com Eça, certa tarde de Lisboa, cf. Agualusa, 2003b: 107-108), da África e do Brasil aparentemente tão distantes da sua formação e interesses, e afinal, sugere Agualusa, tão pertinentemente motivos e facilitadores de uma compreensão fazedora de futuros.

Outros personagens das narrativas de Agualusa compartilharão esta condição de *mediadores*, de produtos e agentes de encontro e mistura, e portanto de resistência ao encerramento em pertenças únicas e fecha-

das. Portadores, assim, da possibilidade de recreação de pertenças múltiplas e abertas (uso adequadamente os termos de Maalouf, 1999). Lídia do Carmo Ferreira, de quem o jovem narrador de *Estação das Chuvas* se quer fazer biógrafo, é uma delas, não encerrável nos círculos fechados que odeiam a alteridade, defensora, mesmo no mais aceso dos combates intelectuais de Senghor ou Pinto de Andrade pela “negritude”, da abertura à diversidade do mundo e à fecundidade da comunicação (Agualusa, 2003a: 81-86). N’*O Vendedor de Passados*, Ventura é um negro albino, outro inclassificável, pois, outro excêntrico ao jogo de mesmidades mutuamente exclusivas. E, se Pedro Gouveia, o perseguido do regime, se fez fotógrafo de correr mundo, de guerra em guerra, já Angélica, a sua filha torturada em bebé, fotografa também, prefere olhar o céu e fixar-se em paisagens, em nuvens – em esperança. Vários contos de *Catálogo das Sombras* (Agualusa, 2003c) falam igualmente desta gente que escapa à reprodução das ideias e linhagens feitas e desse escape faz sementeira de novas ideias e linhagens: o projeccionista de cinema, de ascendência russa, que continua a deambular pela Angola mergulhada em guerra civil; o pescador brasileiro, amante de literatura; o pernambucano preguiçoso que à guerra contrapõe o ócio, “não sei de cólera que resista ao balanço de uma cadeira” (Agualusa, 2003c: 131), etc. E é da mesma incapacidade de fixar rigidamente, num estereótipo, a complexidade dinâmica da vida que nos fala o escritor, “estranho em Goa”, em busca de traços da presença portuguesa e da ausência-presença desse lugar que talvez não exista, chamado Angola, mas que, porque, o acompanha a todo o lado (Agualusa, 2000).

Recorro novamente ao texto de Amin Maalouf: às “identidades assassinas” não se opõe a vã pretensão de não haver identidades colectivas, consolidadas e influentes; opõe-se sim a valorização dessas “identidades compósitas”, feitas de “múltiplas pertenças”, que são afinal o que melhor nos caracteriza como humanos, frutos de múltiplos encontros de cultura mais do que afiliados à forma monista do discurso da identidade “autêntica” (Maalouf, 1999: 41-47). Ao fim e ao cabo, construindo uma ficção que gira em torno

da exploração das travessias” – sendo como é radicalmente intertextual, literatura sobre a literatura e literatura sobre a história, a viagem, a deslocação, as deambulações por diferentes territórios e culturas e os textos que delas resultam – Agualusa, escritor multicultural, como alguns diriam com ênfase, propõe-nos também uma via de aproximação à identidade e ao futuro de África e dos mundos que com África dialogam. Aproximação feita da valorização da pluralidade, da alteridade e, a bem dizer, do carácter inclassificável, não-enclausurável, de cada um de nós, sempre – “misturas”, esperamos que “sábias”, como queriam o conjurado Severino de Sousa e a poeta Lúcia do Carmo Ferreira. Ou, como certo amigo do escritor, oficialmente perguntado sobre a sua raça:

“A minha raça? Ponha raça melhorada, por favor” (Agualusa, 2003d: 71).

Esta via não faz sentido sem a outra, a denúncia e o pronunciamento crítico, a revolta perante a África ou o Brasil “dolorosos e ofendidos” pela exploração colonial, os racismos, as desigualdades, a violência urbana ou tribal. Mas, críticos e às vezes mesmo profetas, os escritores não são ainda *constructores de possibilidades*, proponentes de caminhos-outros? E não é essa uma sua função essencial, enquanto intelectuais?

5. Lusofonia como espaço de pertenças múltiplas

Não é possível falar sobre a acção social sem falar sobre as identidades sociais: como compreenderíamos a relação entre estruturas e práticas se não a focássemos também do lado dos sentidos que, sobre si próprios e os outros, as pessoas e os grupos que elas formam estão constantemente a construir e reconstruir? Não é possível falar sobre identidades sem considerá-las também como “textos sociais” (Alexander & Smith, 1998: 108-109, 113-115): se incorrêssemos no erro de atribuir-lhes significados genuínos, rígidos e estáticos, como evitaríamos as derivas essencialistas, como daríamos conta da complexidade e pluralidade das interpretações que

estão sempre a reinvestir de sentido as identidades e que se confrontam umas com as outras na variável determinação das suas significações?

Se isto aceitarmos, então teremos de aceitar que as identidades estão envoltas numa espiral discursiva: *as identidades como textos só são apercebidas a partir de sucessivos textos sobre identidades*. O que é o discurso identitário, seja de que sujeito colectivo for – um grupo, uma classe, uma instituição, uma sociedade, uma religião, uma civilização – é indissociável do que são os discursos sobre esse discurso identitário, as interpelações, recriações, *re-presentações* constantemente operadas a partir dele, sobre ele.

Na espiral discursiva, no encadeamento de textos sobre textos – a que também pertencem, ao contrário do que julgam aqueles que reivindicam uma exterioridade objectivista, as interpretações históricas, antropológicas e sociológicas acerca das dinâmicas sociais da identidade – os discursos literários ocupam um lugar de relevo. Por várias razões, interessando-nos aqui, pelo menos, quatro. Por uma questão de densidade textual: valem por si próprios, são representações simbólicas que detêm a sua espessura própria, não se podendo reduzir à lógica testemunhal, porque são uma ordem significante em si própria. Por uma questão de riqueza significativa: a polivalência e a abertura interpretativa características das práticas e das obras simbólicas redobram-se no e pelo trabalho literário sobre linguagens, ideias e emoções, assim gerando uma pluralidade de aproximações de segundo grau. Por uma questão de capacidade interpelativa: o poder de problematização da literatura é enorme, na medida em que a sua aproximação ao real mobiliza o trabalho específico de criação da língua literária e a relação original com o conjunto dos textos constitutivos da(s) história(s) e património(s) literários. Por uma questão de configuração de possibilidades: quem senão o escritor pode explorar sem limites as possibilidades inscritas ou imagináveis nas coisas e nos seres e nas respectivas ligações? Porque não há-de o médico Ricardo Reis, emigrado no Rio de Janeiro, voltar a Lisboa quando sabe da morte do seu amigo Fernando Pessoa e aí

ver-se envolvido no ambiente já sufocante da ditadura salazarista, desmentindo afinal a sua própria máxima de “sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” (Saramago, 1984)? E porque é que esse compulsivo indagador dos terrenos em que a razão se faz mistério e o mistério, razão, chamado Fernando Pessoa, não haveria de interessar-se pelo *candomblé* brasileiro (Aqualusa, 2003c: 11-27)?

Não se peça à literatura o que ela não pode nem deve dar; ela não é uma explicação “total” do mundo. Nem se aprisione o texto literário numa espécie de revelador sociológico, um “reflexo” mais ou menos elaborado e oblíquo do real. Mas perceba-se melhor, com a ajuda da literatura, e em particular das indagações literárias sobre questões de identidade, como *as identidades são processos*: realidades dinâmicas, complexas, abertas, múltiplas, plurais, regularmente construídas e desconstruídas e reconstruídas, incorporadas e transformadas por diversos sujeitos em diversos contextos e de muito diversas formas. É quando o que está afinal em jogo é o jogo das identidades – o que se é e como se é, onde e com quem se está, o que se quer e projecta ser – que o discurso literário pode sobremaneira iluminar, desafiando-o, o labor interpretativo da *sociologia cultural*.

Ora, consideremos situações de crise, ruptura e passagem, de que pode vir a surgir algo de novo, a democracia num país longamente estabelecido, como o Portugal dos meados da década de 1970, a própria independência e constituição de novos Estados, como nas principais possessões coloniais portuguesas de então, Angola e Moçambique, e novos quadros e modos de relacionamento entre um e outros. Sondemos o que se passa com a ajuda dos olhos e das expressões de escritores, não como se eles fossem repórteres ou informantes, mas sim como o que são: criadores que, a esse material eventualmente literário que são as encruzilhadas da história, do presente e do futuro de tais nações, aplicam as suas mundividências, os seus imaginários, as artes próprias. Retenhamos que discorrer literariamente sobre cada um desses “casos”, do ponto de vista das identidades (o que vai sucedendo a essas comunidades e como é que

elas o vivem), é necessariamente discorrer sobre a sua interrelação: uma, Portugal, deixa de ser a potência colonial das outras, Moçambique e Angola, todas se articulam, embora de diferentes maneiras, com nações histórico-culturalmente próximas, como Portugal e Angola com o Brasil e Moçambique com parte da Índia, e com outros países e povos estão envolvidas num espaço de língua comum e numa história de (des)encontros, que, um pouco mais tarde, alguns anos passados sobre o trauma da descolonização, tenderão a imaginar e antecipar como uma espécie de pertença partilhada, penhor dado por todos, a “lusofonia”. Peçamos, por fim, a três escritores, singulares em cada um dos três países, Portugal, Moçambique e Angola, a permissão de usar como pretexto e texto de exercício as respectivas obras. Poderiam ser outros, mas chegarão estes, o português Almeida Faria, o moçambicano Mia Couto e o angolano-cidadão do mundo José Eduardo Aqualusa — que se trata apenas de defender, junto de quem saiba fazê-lo, a enorme vantagem de incorporar a análise literária das suas obras numa análise cultural mais geral.

São suficientemente contrastantes entre si para que a deambulação entre eles seja produtiva. Mas também são suficientemente centrados sobre a temática que nos ocupa, a interpelação sobre histórias e identidades colectivas, sobre os recursos e os projectos culturais das gentes. Intersectam-se, desafiavam-se várias vezes as suas elaborações. Não é sociologia”da literatura que *sobre* eles, a propósito deles quereremos fazer: mesmo quando consegue sair da arcaica imagem da literatura como reflexo, representação, consciência de uma realidade histórico-social sempre outra e sempre precedente sobre o corpo literário propriamente dito, mesmo quando consegue ao menos compreender os escritores e as obras por relação com o seu próprio campo intelectual e por aí mediar e afinar a sua articulação ao campo social mais geral, mesmo quando consegue superar o biografismo e tratar os textos, mais do que os autores, e as redes, mais do que os indivíduos, como objecto de análise, a “explicação” sociológica da literatura sabe sempre a pouco, fica sempre presa, de forma manifesta ou larvar, do reducionismo. Aqui,

não se trata de ir por tal caminho: não se trata de fazer sociologia sobre a literatura, mas de fazer sociologia *com* a literatura. Isto é, usar esta obra ou este conjunto de obras como uma interpretação com que se pode e deve confrontar – e alimentar, e enriquecer – a interpretação sociológica. Não é, pois, um objecto, é um texto que podemos considerar na tessitura do nosso próprio texto sociológico, um e outro texto construídos sobre esses *textos* que são, por serem vívidos de sentido, e pelo menos nas suas dimensões simbólicas, os processos sociais.

Mas se é assim, se pode ser assim, então não se evitará outra consequência: é que *os textos produzem realidade*, não exprimem só, produzem realidade, criam factos, determinam ideias e emoções, orientam a acção. Neste sentido, o diálogo entre os textos sociológicos ou antropológicos e os textos literários também produz realidade: e, no caso vertente, produz realidade acerca e a propósito das identidades culturais.

Sumariando temerariamente o que ficou visto ser complexo, dir-se-á que o olhar que Almeida Faria projecta sobre a revolução portuguesa sobre-evidencia a desvalia estrutural do país e da sua gente, que continuam “mínimos”, porque avessos à modernidade e ao cosmopolitismo, encerrados na triste história da pequenez mal disfarçada. O verdadeiro “Cavaleiro Andante” não será, contudo, o JC distanciado e crítico, mas o seu irmão mais velho, o tal que tentou refazer, agora em sentido positivo, o trajecto histórico de Portugal para o Brasil e África, no reverso do que fazia a grande torrente dos ex-colonos “retornados”, e em África acabaria por encontrar, apenas, a morte. Se o olhar for o de Mia Couto e projectar-se sobre o tumultuoso parto da nação moçambicana, então o que fica em destaque é o valor do que a história chã das pessoas comuns, dos seus lugares, territórios, paisagens, costumes, tradições, numa palavra, a sua cultura, foi consolidando e é o principal meio de resistência contra os vários males que afligem Moçambique (miopia ocidental incluída), bem como quase único factor de esperança. Aí, é a raiz que segura e acalenta, de cada um fazendo um ser de parte inteira (“cada homem é uma raça”, Couto, 1990) e de cada povo uma comunidade de percurso e imaginação.

E, se acompanharmos José Eduardo Agualusa no seu próprio percurso cultural através do espaço lusófono, por terras e tempos de Angola, de Portugal e do Brasil (ou do que resta em Goa), cosmopolitismo quer dizer uma coisa radicalmente diferente, quer dizer abertura, travessia transfronteiriça, deambulação, comunicação recíproca, interculturalidade, e as identidades portadoras de futuro são as que se compõem de múltiplas origens, pertenças e projectos, e por isso não são enclausuráveis em círculos fechados ou descrições monocromáticas, são, a bem dizer, inclassificáveis, são identidades do meio, da mistura, e por aí, ao menos potencialmente, da mediação.

E, contudo, todas três são obras de amargura e desencanto, e também de denúncia e violento sarcasmo contra a injustiça, o horror ou a estupidez. O que é típico do labor literário, quer dizer, criativo, é ao mesmo tempo imaginar possibilidades, caminhos-outros. Ora, não é isto, propor possibilidades, que define a criação cultural? Não é isto também o que define a relação entre a criação cultural e a intervenção pública, de que quer dar conta, desde o fim do século XIX, a ideia do intelectual? Não será isto que poderá ser, apesar ou para além da solenidade ritual ou do interesse tático, a lusofonia – como espaço multicultural de comunicação intercultural, estruturado por aquilo que, como escreveu Eduardo Lourenço (1999: 164), os portugueses “que perderam tudo (perdendo-se no tudo com que se encontraram)” não perderam, a língua? E, se for isso, não será enfim baseada numa forma mais densa, mais abrangente de cosmopolitismo, como abertura, como travessia, como comunicação além-fronteiras e ligação entre territórios? E, se for isso, não se encontrará assim um novo sentido para a história comum e tomada, criticamente, por inteiro – um sentido que nos projecte para lá das imagens simétricas e simetricamente distorcidas da culpa irredimível da predação colonial e da variante doce de um colonialismo rasurado em encontro e singularidade “luso-tropical” (cf. Almeida, 2000: 161-184)? E não se resgatará enfim o sonho do indiano Surendra, de *Terra Sonâmbula*, pertencer não aos continentes separados mas ao oceano que os une (Couto, 1992: 26)?

Já ouço os analistas da literatura a fustigar o primarismo da abordagem que esquematizei. Se o problema é a incompetência própria, não ficarei preocupado, quem sabe suprirá a falta. Ouvirei com maior inquietação as críticas dos sociólogos que achem inútil, supérfluo ou até impertinente o diálogo com a literatura. Perante esses, posso apenas fazer minha a recomendação

do pescador de um belo conto de Agualusa (2003c: 97-101): “se nada mais der certo, leia Clarice”. Lispector, obviamente. Mas generalizarei por minha conta: se, na compreensão das identidades e na projecção da lusofonia, nada mais der certo, leiam a literatura dos autores que se exprimem em português.

Bibliografia

Agualusa, José Eduardo (1992): *A Feira dos Assombrados*, Lisboa: Vega.

Agualusa, José Eduardo (1998): *A Con-jura* [1989], reed., Lisboa: Dom Quixote.

Agualusa, José Eduardo (2000): *Um Estranho em Goa*, Lisboa: Cotovia/Fundação Oriente.

Agualusa, José Eduardo (2002): *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*, Lisboa: Dom Quixote.

Agualusa, José Eduardo (2003a): *Estação das Chuvas* [1996], 6.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.

Agualusa, José Eduardo (2003b): *Nação Crioula: a Correspondência Secreta de Fradique Mendes* [1997], reed., Porto: Público.

Agualusa, José Eduardo (2003c): *Catálogo de Sombras*, Lisboa: Dom Quixote.

Agualusa, José Eduardo (2003d): *A Substância do Amor e Outras Crónicas* [2000], 2.^a ed., Lisboa: Dom Quixote.

Agualusa, José Eduardo (2004): *O Vendedor de Passados*, Lisboa: Dom Quixote.

Alexander, Jeffrey & Smith, Philip (1998):

“Sociologie culturelle ou sociologie de la culture? Un programme fort pour donner à la sociologie son second souffle”, *Sociologie et Sociétés*, XXX (1) : 107-16.

Almeida, Miguel Vale de (2000) *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*, Oeiras: Celta Editora.

Almeida, Onésimo Teotónio (2001): “Identidade nacional – algumas achegas ao debate português”, *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, 5: 151-165.

Costa, António Firmino da (1999): *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras: Celta.

Couto, Mia (1987): *Vozes Anoitecidas* [1986], 3.^a ed. (1.^a portuguesa), Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1990): *Cada Homem é uma Raça*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1992): *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1994): *Estórias Abensonhadas*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1996): *A Varanda do Frangipani*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1997): *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (1999): *Vinte e Zinco*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (2000): *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (2002): *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, Lisboa: Caminho.

Couto, Mia (2004): *O Fio das Missangas*, Lisboa: Caminho.

Faria, Almeida (1976): *A Paixão* [1963], 3.^a ed. rev., Lisboa: Estampa.

Faria, Almeida (1978): *Cortes*, Lisboa: Dom Quixote.

Faria, Almeida (1980): *Lusitânia*, Lisboa: Edições 70, 1980.

Faria, Almeida (1983): *Cavaleiro Andante*, Lisboa: Imprensa Nacional.

Leal, João (2000): *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Dom Quixote, 2000.

Lourenço, Eduardo (1999): *A Nau de Ícaro, Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva.

Maalouf, Amin (1999): *As Identidades Assassinas* [1998], trad., Lisboa: Difel.

Saramago, José (1984): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa: Caminho.

Silva, Augusto Santos (1994): *Tempos Cruzados: um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto: Afrontamento.

Silva, Augusto Santos (1999): *Parte Devida: Intervenções Públicas, 1992-1998*, Porto: Afrontamento.

¹ O texto desenvolve a Conferência proferida na Sessão Plenária inaugural do VI Lusocom, em 21 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Comunicação e Identidades”.

² Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

Desafios da comunicação lusófona na globalização¹

Antonio Teixeira de Barros²

“A língua sempre foi a
companheira do império”
(Antonio de Nebrija,
A Conquista da América)

Introdução

A lusofonia exerceu um papel importante na globalização, desde os grandes empreendimentos náuticos que resultaram na colonização do Brasil e da África. Mais de 500 anos depois, o tema continua relevante, com novos desafios para a reflexão acadêmica, a começar pela própria noção de lusofonia. Pode-se conceituar lusofonia como um “sistema de comunicação lingüístico e cultural na língua portuguesa e suas variedades lingüísticas, geográficas e sociais, pertencentes a vários povos de que dela é instrumento de expressão materna ou oficial.” (Cristóvão, 1999, p.10). Oficialmente, fazem parte desse sistema sete países: Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Há, ainda, alguns dos antigos territórios portugueses da Índia, da China e da Malásia que não falam o Português oficialmente, mas usam a língua. São eles: Macau, Timor e Goa. No total, são mais de 200 milhões de falantes da língua portuguesa.

A institucionalização da comunidade de língua lusófona deu-se em Maio de 1986 com o Acordo Ortográfico, assinado pelos representantes dos setes países lusófonos, reunidos na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Com a necessidade da criação de suportes necessários para o fortalecimento da identidade lusófona, o estabelecimento do diálogo interno e a reivindicação internacional, surgem duas organizações, voltadas para o intercâmbio e a união de esforços: o Instituto Internacional da Língua Portuguesa e a Comunidade dos Povos da Língua Portuguesa, conhecida como CPLP.

O Instituto foi criado em novembro de 1989 pelos chefes de Estado dos países lusófonos reunidos na cidade de São Luís, estado do Maranhão, no final do Governo Sarney. A CPLP teve na sua última fase a participação enfática do embaixador brasileiro em Lisboa, José Aparecido de Oliveira. Após sua criação, multiplicaram-se nos últimos anos as diligências diplomáticas, com vistas à cooperação técnica, política e cultural e a dinamização econômico-social dos países lusófonos.

A cultura lusófona é o resultado da mescla cultural ocorrida ao longo de séculos dos povos que ocuparam o centro-oeste da Península Ibérica, região dominada pelos romanos (séc. II a.C), que recebeu o nome de Lusitânia, em homenagem a Lusus, filho de Liber, antigo deus do vinho dos povos itálicos. O habitante da Lusitânia era então chamado de *lusitânus* (em latim), isto é lusitano/a, ou simplesmente luso/a. A expressão Lusíada/s foi criada por Luís de Camões (século XVI), ao descrever a viagem de Vasco da Gama às Índias, associando-o a Ulisses, o herói grego e sua obra *Os Lusíadas* à *Ilíada* de Homero. Luso, o herói mitológico fundador da Lusitânia, seria o filho de Baco, o deus grego do vinho, correspondente a Liber na mitologia itálica.

Em 1139, o pequeno Condado de Portus Cales ou Porto de Cale, devido à vitória de Afonso Henriques contra os califados árabes, que por séculos haviam dominado o sul da Península Ibérica, não só expandiu seu território como se tornou independente do Reino de Castela, tornando-se o Reino de Portugal. Como o novo Estado se constituiu no antigo território da Lusitânia, português é sinônimo de lusitano e quem fala português é lusófono. Mas a cultura lusófona não se esgota na geocultura portuguesa, mas se desdobra em várias outras geoculturas lusófonas.

Hoje, na chamada sociedade global ou globalizada, a lusofonia enfrenta diversos

desafios. Neste *paper*, não trataremos de todo o sistema de cultura lusófono, mas de uma aspecto específico: a configuração do campo acadêmico da Comunicação e do sistema de mídia.

O campo da comunicação na comunidade lusófona

A expansão das tecnologias de informação e suas influências nas práticas midiáticas gestou um novo desafio epistemológico para as Ciências da Comunicação, a partir do estudo da mídia globalizada. Até então, os estudos midiáticos tinham como referência básica as sociedades nacionais e seu sistema de indústria cultural. Tal fenômeno constitui herança direta do campo das Ciências Sociais, o qual talvez tenha exercido a maior influência na lógica, no arcabouço teórico e na metodologia nas pesquisas comunicacionais.

Em muitos casos, os próprios cientistas sociais foram protagonistas das pesquisas. Tal influência, apesar de suas contribuições, também acarretou muitos equívocos. Em primeiro lugar, pode-se destacar a transferência direta de conceitos e a transposição quase literal das práticas de pesquisa daquele campo. Neste sentido, houve uma avalanche de estudos que podem ser caracterizados como leituras *sobre* a Comunicação e não estudos *de* Comunicação propriamente ditos. Em segundo lugar, o sistema nacional de indústria cultural é estudado nos limites conceituais e metodológicos do próprio campo das Ciências Sociais, o que acarretou, na maioria das vezes, pesquisas sobre os efeitos e impactos da mídia em comunidades localizadas. Finalmente, cabe destacar a generalização resultante das duas tendências anteriores. O termo “indústria cultural” ou “mídia” tornou-se uma denominação aplicável a qualquer forma de comunicação mediada, ignorando as especificidades de cada modalidade de comunicação, com suas linguagens específicas e características peculiares.

Contraditoriamente, o quadro de referência de análise que tinha por base as sociedades nacionais, o que pode sugerir particularização, gerou modelos de análise globalizantes. A mudança causada pelo de-

safio epistemológico imposto às Ciências da Comunicação pela chamada globalização das tecnologias de informação é que proporcionou uma ruptura com tais modelos globalizantes. Significa dizer, portanto, que a lógica do global é que gerou a necessidade de estudos particularizantes. O global impulsionou o local. Um exemplo são as pesquisas de campo, os estudos de casos e as análises mais específicas e contextualizadas, ao contrário das análises teóricas no estilo frankfurtiano, ou seja, demasiadamente abrangentes, sem base empírica.

Sociedade global e a comunicação lusófona

A globalização é vista sob diversos prismas. Para alguns a solução mágica para os problemas de comunicação do mundo, inclusive dos países da CPLP. Para outros, ao mesmo tempo que a sociedade globalizada traz benefícios para os indivíduos e as instituições sociais, também impõe problemas de difícil solução. Um desses problemas é a globalização de alguns idiomas e sua consequente supervalorização, em detrimento de outros, a exemplo do que ocorre com o inglês e o português.

Essa questão não é recente. Como diz Antonio de Nebrija (1983, p.120), “a língua sempre foi a companheira do império”. A história nos fornece vários exemplos, passando por Napoleão III, que controlou rigorosamente o telégrafo e a imprensa nacional, Salazar, em Portugal, Mussolini na Itália, Hitler, na Alemanha e Getúlio Vargas no Brasil. A propósito, os países da CPLP, ainda hoje, constituem exemplos emblemáticos de tal controle, como Angola, Moçambique, Nova Guiné e Timor Leste. Ademais, a experiência democrática parece ser comum apenas entre Portugal e Brasil, embora, de ambos os lados, seja recente.

Hoje, a mídia é a instituição que personifica o poder de controlar o idioma e colocá-lo a serviço do poder. Como analisa Octávio Ianni (1997), sobretudo a mídia eletrônica assume multifacetados papéis. Dependendo do ponto de vista, ela pode ser identificada como um “singular e insólito intelectual orgânico”, ao articular “as organizações e empresas transnacionais predominantes nas relações, nos processos e nas estruturas de

dominação política e apropriação econômica que tecem o mundo, em conformidade com a ‘nova ordem econômica mundial’, ou as novas geopolíticas regionais e mundiais” (Ianni, 1997, p.95). Mas, pode ser identificada como o “novo príncipe”, no contexto da *modernidade-mundo*. Se o príncipe de Maquiavel era tido como um indivíduo excepcional, dotado de *virtu* (talento moral e político) e de fortuna (capacidade de aproveitar as condições e possibilidades emergentes na vida política de um reino), hoje, como diz o próprio autor, “o moderno príncipe, o mito-príncipe” não pode ser uma pessoa real, um indivíduo concreto; só pode ser “um organismo; um elemento complexo da sociedade no qual tenha se iniciado a concretização de uma vontade coletiva reconhecida e fundamentada parcialmente na ação...”

Nesta ordem de idéias, cabe ressaltar que, atualmente, a “língua do príncipe” é o inglês, cuja valorização teve início ainda no século XIX, como “a língua do império britânico”. Tal processo foi acentuado com as duas guerras mundiais, tornando-o idioma do império norte-americano e “vulgata da globalização”, “jargão universal” e “língua oficial da aldeia global”, como ressalta Octávio Ianni. É oportuno destacar ainda que o inglês é referência para a informática e a eletrônica, elementos essenciais à mundialização da cultura. A troca de informações e idéias, bem como a formação de símbolos e a construção de imagens passa pelo crivo da língua inglesa, monopolizando todas as formas de trocas simbólicas, desde as mercadorias às idéias, das moedas às religiões, sem contar com a filosofia, a ciência, a tecnologia, o cinema, a música, as artes e praticamente todas as formas de comunicação e informação.

Mesmo o conhecimento ou as informações produzidas em outros países ou regiões passam pela tradução para o inglês e, por meio deste idioma é que atingem os demais públicos. Isto ocorre, inclusive, nos países de língua lusófona. Como exemplos temos o ensino quase obrigatório de inglês, quando se trata da aprendizagem de uma segunda língua e a bibliografia básica dos cursos de graduação e de pós-graduação, seja em termos de tradução ou da indicação de textos

originais (sobretudo no caso dos cursos de pós-graduação).

Essa idéia remete ao papel dos intelectuais, como “operários da língua”. No contexto da chamada “aldeia global”, como chama a atenção Octávio Ianni, dentre todos os elementos que se mobilizam na organização da aldeia global, logo sobressai a categoria dos intelectuais, pois

“são eles que pensam os meios e modos de operação de todo e de suas partes, colaborando para que se articulem dinamicamente, de modo a constituir a aldeia como um sistema global. São esses intelectuais que promovem a tradução da organização e dinâmica das forças sociais, econômicas, políticas e culturais que operam em âmbito mundial, transpondo fronteiras, regimes políticos, idiomas, religiões, culturas e civilizações. Para isso operam as tecnologias da inteligência, cada vez mais indispensáveis, quando se trata de desenhar, tecer, colorir, sonorizar e movimentar a aldeia global, traduzindo as configurações e os movimentos da sociedade mundial” (1997, p.101).

A comunicação lusófona e as relações Brasil – Portugal

Segundo o professor José Marques de Melo, em seu texto “Lusofonia midiática: a cooperação Brasil-Portugal”³, as relações de cooperação entre Brasil e Portugal, no campo da Comunicação Social, foram desencadeadas no âmbito profissional, mais especificamente entre os profissionais de jornalismo, há pouco mais de cem anos. Tal processo teve início com o interesse dos comunicadores de língua portuguesa em discutir a tese de que “o exercício profissional da comunicação já não podia continuar sob a égide do amadorismo” (p.1). Evidenciava-se, portanto, a “necessidade de formação sistemática dos produtores das informações de atualidade difundidas pela imprensa, tendo em vista a transformação do jornalismo em atividade industrial” (Id., Ibidem).

Essa tese, conforme Marques de Melo, no mesmo texto citado, foi exposta publicamente em Lisboa, em 1898, durante o V Congresso Internacional da Imprensa. Entretanto, o Brasil só viria a institucionalizar tal iniciativa quase meio século depois, mais precisamente em 1947, com a criação do curso de jornalismo da Universidade Cásper Líbero, em convênio com a PUC-SP. Em Portugal, a primeira Licenciatura em Comunicação Social seria criada trinta e dois anos depois, em 1979, na Universidade Nova de Lisboa e em 1985 a Escola Superior de Jornalismo do Porto. Portanto, enfatiza Marques de Melo, a cooperação Brasil-Portugal, no campo das Ciências da Comunicação, é muito recente. Segundo ele, a cooperação “deslança tão somente quando Portugal inicia os primeiros programas de ensino e pesquisa na área, tanto em Lisboa quanto na cidade do Porto” (idem). Antes disso, porém, “houve intercâmbio isolado de experiências entre pesquisadores e profissionais. A literatura brasileira sobre comunicação social circulou fartamente em Portugal, durante os anos 70”. Entre os autores, destaca-se o próprio Marques de Melo, cujos textos foram publicados em espanhol na revista *Informação, Comunicação, Turismo*.

Conforme descreve o autor, no texto supracitado, após a Revolução dos Cravos, quando o governo português começou a analisar a possibilidade de criar programas universitários para formar jornalistas, convidou o Prof. Fernando Perrone, brasileiro exilado na Europa, que havia sido parceiro de Mário Soares num empreendimento editorial. Os contactos diretos entre os dois países foram conduzidos por iniciativa do próprio José Marques de Melo, a partir da fundação da INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), em 1977 e mais ainda com a criação do PORTCOM - Centro de Documentação da Comunicação nos Países de Língua Portuguesa -, quando a INTERCOM, por meio de seu presidente, José Marques de Melo, procura articular-se com o Centro de Documentação sobre Meios de Comunicação mantido pela Presidência da República Portuguesa, no Palácio da Foz, em Lisboa.

Amanaria Fadul, durante sua gestão na presidência da INTERCOM, faz uma via-

gem a Lisboa para visitar as instituições que então se dedicavam à pesquisa, documentação e ao ensino da comunicação social, demonstrando o interesse brasileiro na cooperação lusófona. Os laços se estreitariam na década de 1980, quando a diretoria da INTERCOM convida o Prof. Adriano Duarte Rodrigues, fundador do Departamento de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa para participar do V Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Bertioiga, no estado de São Paulo.

Em 1986, os professores portugueses Sebastião José Dinis e Salvato Trigo participam de um colóquio em São Paulo, o qual visava ao estabelecimento de bases para a construção de um Thesaurus da Comunicação para uso nos países de língua portuguesa. Entretanto, como registra Marques de Melo, do lado português, não houve o mesmo interesse no intercâmbio acadêmico. Apenas a Escola Superior de Jornalismo, da cidade do Porto, convidou alguns professores brasileiros - entre eles Mário Erbolato, Erasmo Nuzzi e Antonio Costela - para ministrar cursos naquela cidade.

Congressos e colóquios acadêmicos

No âmbito dos congressos e colóquios acadêmicos, cabe destacar a realização dos dois Encontros Afro-Luso-Brasileiro de Jornalismo e Literatura realizados em São Paulo (1983) e na cidade do Porto (1986). Anos depois, em 1992, seria realizado um seminário sobre História e Jornalismo, por iniciativa de Celia Freire, com a presença de um grupo de pesquisadores portugueses. No mesmo ano, foi realizado, no Porto, o I Congresso da Imprensa de Expressão Portuguesa, coordenado por Fernando de Sousa. O evento contou com a presença de uma delegação expressiva de brasileiros: José Marques de Melo, Fernando Perrone, Ana Arruda Callado, Celia Freire, João Alves das Neves e Ciro Marcondes Filho.

Em 1994, foi realizado no Rio de Janeiro, o II Congresso Internacional de Jornalismo de Língua Portuguesa, sob a coordenação acadêmica de José Marques de Melo. Nessa ocasião, a Revista da INTERCOM dedicou uma edição especial à cooperação

luso-brasileira, acolhendo artigos de vários cientistas lusófonos. Mas, o marco decisivo para institucionalizar a cooperação luso-brasileira no campo das Ciências da Comunicação, segundo Marques de Melo, foi a proposta da INTERCOM para a realização de um Colóquio Luso-Brasileiro de Ciências da Comunicação, como evento prévio ao III Congresso Internacional de Jornalismo de Língua Portuguesa, organizado pelo Observatório da Imprensa de Lisboa, sob a direção de Joaquim Vieira, Rui Paulo da Cruz e Tereza Moutinho.

O colóquio, idealizado pelo Prof. Pedro Jorge Brauman, liderado por Bragança de Miranda e coordenado por Isabel Ferrin, foi realizado em 1997 e contribuiu para promover o primeiro diálogo sistemático entre 40 pesquisadores brasileiros e 60 portugueses. Desse encontro nasceu a SOPCOM (Sociedade Portuguesa dos Investigadores da Comunicação) e a LUSOCOM (Federação Lusófona das Ciências da Comunicação). O Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação tornar-se-ia o evento oficial da comunicação lusófona, a partir do final da década de 1990.

Instituições

Cabe destacar o papel de três instituições importantes, agentes do intercâmbio acadêmico no campo da Comunicação Lusófona: a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM), a Sociedade Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM) e a Federação Lusófona de Ciências da Comunicação (LUSOCOM).

Criada em 1977, a INTERCOM passou a integrar os pesquisadores brasileiros da área de Comunicação e a promover o intercâmbio com pesquisadores e instituições estrangeiras. Nesse processo de intercâmbio atenção especial foi destinada aos países latino-americanos e ibéricos, destacando-se Portugal. Disso resultou a divulgação da obra de autores portugueses. A própria LUSOCOM é resultado desse processo.

A SOPCOM, criada em 1997, sob o incentivo da INTERCOM, passou a congrega os pesquisadores portugueses, com o intuito de conferir maior visibilidade ao campo acadêmico da comunicação lusófona.

A LUSOCOM, criada em 1998, resulta de iniciativa das duas instituições supracitadas. Tem como objetivo principal promover o desenvolvimento de estudos das ciências e políticas de comunicação no espaço lusófono.

Segundo Marques de Melo, em seu texto já citado, sobre lusofonia midiática,

“Se os historiadores e outros estudiosos do campo das humanidades já vinham se preparando para resgatar o significado político-cultural da efeméride, em boa hora a INTERCOM e a SOPCOM se unem para dar dimensão midiática ao feito de Cabral. Sem dúvida nenhuma, a chegada das naves lusitanas, ao litoral baiano, em abril de 1500, contribuiu para o florescimento da idade moderna. Tanto Cabral quanto Colombo são protagonistas de um movimento histórico que constitui o embrião daquilo hoje rotulado de “globalização”. Sua essência é, nada mais, nada menos, que a europeização do mundo”.

Do lado brasileiro, cabe destacar a participação pioneira do Professor Catedrático José Marques de Melo, um acadêmico entusiasta do intercâmbio científico, desde sua atuação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo até seu trabalho como titular da Cátedra Unesco de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, em parceria com a Universidade Metodista de São Paulo, bem sua atuação na ALAIC (Associação Latino-Americana de Investigadores de la Comunicación) e na Rede de Pesquisa em Folkcomunicação, que promoverá neste ano de 2004 a sua VII Conferência. Anualmente, em todas as Conferências promovidas pela Rede (FOLKCOM), desde o ano de 1998, tem sido privilegiada a relação com pesquisadores de países ibéricos e lusófonos (em especial Portugal) e latinos. No caso da participação nas conferências Rede Folkcom, podemos destacar as contribuições dos seguintes pesquisadores portugueses: Carlos Nogueira, Jorge Pedro Souza e Luis Humberto Marcos.

Bibliografia

Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Cristovão, Fernando. A Língua Portuguesa, a União Européia, a Lusofonia e a Interfonia. *Lusofonia*. Revista da Faculdade de Letras, n. 21/22, 5ª série, Lisboa: Universidade de Lisboa. 1996-97, p.7-14.

Ianni, Octavio. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Melo, José Marques de. Lusofonia midiática: a cooperação Brasil-Portugal. Disponibilizado no sítio: www.ubista.pt/~comun/melo-marques-lusofonia-midiatica.html.

Nebrija, Antonio de. *A Conquista da América*. Lisboa: Gradiva, 1983.

Sousa, Jorge Pedro. Imagens actuais do Brasil na imprensa portuguesa de grande circulação. Disponibilizado no sítio: www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-imagens-brasil.html.

¹ Conferência proferida na Sessão Plenária de Síntese do VI Lusocom, em 22 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Lusofonia e Globalização”.

² Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB).

³ Texto disponível no site: www.ubista.ubi.pt - sem data. Para a redação deste tópico, utilizamos, basicamente, as informações contidas no texto do Prof. José Marques de Melo - Lusofonia midiática: as relações de cooperação entre Brasil e Portugal.

A democracia digital e o problema da participação civil na decisão política¹

Wilson Gomes²

O argumento liberal sobre a comunicação pública

O eixo que vincula comunicação de massas e cidadania já foi objeto de consideração sob diversos aspectos na pesquisa nas áreas de comunicação e ciências sociais. O modo mais típico de consideração desta matéria tem consistido em apresentar um ou vários dos argumentos liberais tradicionais sobre o papel da comunicação de massa para a subsistência da democracia. O mais tradicional desses argumentos consiste em afirmar que o papel democrático primário dos meios e agentes da comunicação de massa é funcionar como cão de guarda a vigiar o Estado, em defesa do interesse público ou do domínio da cidadania, daquilo que neste *paper* será referido como esfera civil.

Este argumento é interessante e conserva parcialmente a sua verdade, mas parece velho e extenuado. Muitos dos argumentos liberais tradicionais encontram o seu horizonte mais completo de sentido apenas num período histórico onde

“Os «meios» consistiam principalmente em publicações políticas com pequena circulação e o Estado estava dominado ainda por uma elite pequena de proprietários de terra. O resultado é um legado de velhos ditos que conservam pouca relação com a realidade contemporânea mas que continuam a ser repetidos acriticamente como se nada tivesse mudado” (Curran 1991, 82).

Nas cercanias deste argumento constituíram-se muitos outros, que vão desde a idéia tradicional dos meios como tribuna pública, passando-se pela já desgastada idéia da função pedagógica da comunicação de massa, até a mais recente e interessante proposta do jornalismo cívico, como possibilidade de re-

cuperação da noção de interesse público no interior da comunicação industrial.

A diversidade e renovação dos meios e ambientes da comunicação pública produziram equivalente variedade e persistência dos argumentos que vinculam comunicação de massa e cidadania. Num primeiro momento, pareciam repousar no jornalismo todas as esperanças de garantias do espaço da participação civil na esfera da decisão política. Todos conhecem o princípio jeffersoniano que traduz a fase heróica do jornalismo como campeão da esfera civil: “se coubesse a mim a escolha entre um governo sem jornais e jornais sem governo, não hesitaria um só momento em preferir este último modelo”. Isso tudo, apoiando-se na premissa maior de que “a base de nosso governo é a opinião do povo” e acompanhado pela restrição, frequentemente esquecida, de que, preferir jornais a governos pressuporia assegurar “que todo homem recebesse esses jornais e fosse capaz de lê-los”.

A substituição do modelo de jornalismo civil pelo jornalismo de partido, primeiro, e a sua substituição pelo padrão do jornalismo industrial contemporâneo, depois, situado na convergência entre as indústrias da cultura, do entretenimento de massa e da informação, põe fim a esta perspectiva. Outros meios representaram outras expectativas, também destinadas ao esgotamento retórico por muitas e mui variadas razões. Como o rádio, por exemplo, que esteve no centro da retórica liberal-democrática entre os anos 20 e 40 do século passado (Spinelli 2000), ou a experiência de televisão a cabo, entendida nos Estados Unidos nos anos 70 como a restituição à comunidade e à sociedade civil do controle pela emissão de informação política (cf. Dahlberg 2001).

Uma variante mais recente do argumento liberal vem se constituindo ao redor de três expressões-chave: *internet – esfera pública – democracia*. Cunha-se o verbete “democra-

cia digital” e formas semelhantes (democracia eletrônica, e-democracy, democracia virtual, ciberdemocracia, dentre outras), ao redor dos quais se vem formando, nos últimos 10, 15 anos, uma volumosa bibliografia interessada basicamente nas novas práticas e nas possibilidades para a política democrática que emergem da nova infraestrutura tecnológica eletrônica proporcionada por computadores em rede e por um sem número de dispositivos de comunicação e de organização, armazenamento e oferta de dados e informações on-line. Nesta literatura, discutem-se desde os dispositivos e iniciativas para a extensão das oportunidades democráticas (governo eletrônico, voto eletrônico, voto on-line, transparência digital do Estado etc.), até novas oportunidades para a sociedade civil na era digital (cibermilitância, formas eletrônicas de comunicação alternativa, novos movimentos sociais); das alternativas contemporâneas para o jogo político (partidos, eleições e campanhas no universo digital) até a discussão sobre regulamentação de acesso e controle de conteúdo na internet, passando-se pelas questões das desigualdades digitais (exclusão digital).

No que tange ao nosso tema, o veio mais importante consiste na discussão das consequências que as ferramentas e dispositivos eletrônicos das redes contemporâneas, principalmente a internet, comportam para a implementação de um novo modelo de democracia capaz de incluir de maneira mais plena a participação da esfera civil na decisão política. A questão em tela é sobre se as novas tecnologias da comunicação podem, de fato, alterar para melhor as possibilidades da cidadania nas sociedades contemporâneas.

Democracia e participação

O pressuposto fundamental da discussão não será desenvolvido com a extensão adequada neste artigo, por razões de espaço, mas diz respeito a aspecto delicado da experiência democrática. Trata-se da participação do cidadão nas democracias liberais de hoje. O problema é bem conhecido: a democracia liberal constitui-se numa premissa fundamental, a saber, a idéia de soberania popular. Da

premissa, passa-se à promessa: a opinião do povo deve prevalecer na condução dos negócios de concernência comum, nas decisões que afetam a coisa pública. A consolidação da experiência democrática, entretanto, principalmente através dos modelos de democracia representativa, findou por configurar uma esfera da decisão política apartada da sociedade ou esfera civil, formada por agentes em dedicação profissional e integrantes de corporações de controle e distribuição do capital circulante nesta esfera – os partidos. Constitucionalmente, as duas esferas precisam interagir apenas no momento da renovação dos mandatos, restringindo-se o papel dos mandantes civis à decisão sobre quem integrará a esfera que toma as decisões propriamente políticas.

O exame sobre as razões da excessiva autonomização da esfera da decisão política e da crescente atrofia das funções da esfera civil na condução do Estado, ao lado da formulação de alternativas, teóricas e práticas, para o crescimento dos níveis de participação civil nos negócios públicos, tem se tornado no tema central e na grande novidade da teoria da democracia nas últimas décadas. Conhecem-se, a partir daí, os modelos de “democracia participativa”, “strong democracy” e, ultimamente, de “democracia deliberativa” que se multiplicaram na virada do século. Neste contexto, era natural que a discussão sobre o ambiente, os meios e os modos da comunicação pública como ferramenta para uma maior presença da esfera civil na condução dos negócios públicos encontrasse a discussão sobre modelos de democracia voltados para o incremento da participação civil. Ademais, todas as restrições apresentadas na literatura especializada sobre as convicções democráticas e a qualidade “civil” da comunicação industrial de massa, somadas à aura não-elitista, não-governamental, não-corporativa da internet foram razão suficiente para assegurar a esta última um lugar particular na discussão sobre democracia e participação popular.

A vinculação entre democracia e participação civil na política possui diferentes ênfases, cada uma delas portando consigo um específico repertório de consequências teóricas e práticas³. Há a rigor um continuum

que vai crescendo desde graus mais moderados de reivindicações até formas mais radicais de defesa da participação popular. Para ficarmos numa tríade didaticamente confortável, um tipo de participação moderado é aquele representado pelo fortalecimento da presença da esfera civil na cena política, mediante variadas formas, que vão desde a formação de um consistente e expandido debate público sobre temas de relevância política, passando pelas manifestações da vontade popular em todas as dimensões da esfera de visibilidade pública, até as formas de organização popular não-governamental voltadas à reivindicação, à mobilização e formação da opinião e da vontade públicas e à pressão sobre governos em particular e a esfera política em geral. Uma participação popular um pouco mais radical que esta é representada pela intervenção da opinião e da vontade civil na decisão política relevante no interior do Estado. Neste caso, a fronteira, preservada integralmente na forma anterior, entre sociedade civil e sociedade política, entre mandantes e tomadores de decisão, torna-se mais difusa, e às funções “opinião”, “demanda de explicação” (o ato dos mandantes a que corresponde a “prestação de contas” dos mandatários em regimes republicanos) e “manifestação” acrescenta-se “interferência na decisão política”. Nos dois modelos, contudo, a participação civil é compatível com a alternativa de democracia representativa, apenas com a reivindicação de autenticação civil da esfera política não apenas eleitoral mas no respeito pela disposição e opinião públicas. Cabe, portanto, um modelo mais radical de participação popular, em que a esfera política é dispensada e as funções de decisão seriam assumidas pela esfera civil, como ocorre no ideário da democracia direta.

Em conformidade com tais modelos, a discussão sobre internet e democracia participativa ganha diversos contornos e começa a formar diferentes tradições. Aos graus mais moderados⁴ de participação democrática, corresponde, por exemplo, a maior parte das discussões sobre internet e participação popular a partir do conceito tardio de esfera pública. No seu centro se desenha

um modelo de participação política do cidadão através de um debate público relevante, constante e influente, onde se formam a vontade e a opinião públicas, mas onde também seriam constituídos os insumos fundamentais para a produção (pela esfera política) de uma decisão **legítima** sobre os negócios públicos.

Para o modelo seguinte, a questão central da democracia é a decisão política e o seu problema principal consiste em como incrementar os níveis de participação civil na decisão concernente aos negócios públicos. Este tipo de compreensão é mais comum nas discussões sobre internet e participação popular em parte da literatura sobre democracia deliberativa. A questão aqui não é apenas do debate público, mas de como tornar o sistema e a cultura política liberais mais porosos à esfera civil, ao ponto de possibilitar a sua interferência na produção da decisão política.

Por fim, a idéia de participação da cidadania entendida como ocupação civil da esfera política encontra na internet as possibilidades técnicas e ideológicas da realização de um ideal de condução popular e direta dos negócios públicos. Esta perspectiva é sustentada basicamente pelas teorias libertárias da democracia e pela sua versão anárquico-liberal da internet.

A democracia digital

Em todos os modelos a experiência da internet é vista ao mesmo tempo como inspiração para formas de participação política protagonizada pela esfera civil e como demonstração de que há efetivamente formas e meios para a participação popular na vida pública. A “democracia digital” (e outros verbetes concorrentes) é, neste sentido, um expediente semântico empregado para a referência à experiência da internet e de dispositivos semelhantes voltados para o incremento das potencialidades de participação civil na condução dos negócios públicos.

Podemos buscar sintetizar a discussão genérica sobre democracia digital, ainda que de forma apressada, em um conjunto básico de asserções.

1. A democracia digital se apresenta como uma oportunidade de superar as deficiências do estágio atual da democracia liberal.

Parte-se da percepção de que as instituições políticas, os atores e as práticas políticas nas democracias liberais estão em crise, sobretudo em função da ausência de participação política dos cidadãos e da separação nítida e seca entre a *esfera civil* e a *esfera política*. Isso significa, de algum modo, a crise de um padrão simbólico da experiência democrática que pretende que o cidadão, o povo, a esfera civil, em suma, seja aquele que governe. Como as democracias representativas contemporâneas atribuíram integralmente ao colegiado dos representantes (a esfera política) a capacidade de realizar a decisão política sobre os negócios públicos. Com isso a esfera da política se vê cindida completamente entre a esfera civil, cuja única função é formar e autorizar a esfera política nas eleições, e a esfera política, cuja função principal é produzir a decisão política na forma de lei e na forma de decisões de governo. Há, pois, uma esfera civil, a cidadania, considerada o coração dos regimes democráticos mas que autoriza e não governa, e há por outro lado, uma esfera política cujo único vínculo constitucional com a esfera civil é de natureza eleitoral. O modelo de democracia representativa entra, portanto, em crise.

A alternativa histórica à democracia representativa é a democracia direta, vencida historicamente por inadequada a sociedades de massa e à complexidade do Estado contemporâneo - que exige profissionalismo (isto é, dedicação exclusiva, formação e competência) de quem governa e de quem legisla. A introdução de uma nova infraestrutura tecnológica, entretanto, faz ressurgir fortemente as esperanças de modelos alternativos de democracia, que realize uma terceira via entre a democracia representativa, que retira do povo a decisão política, e a democracia direta que a quer inteiramente consignada ao cidadão comum. Estes modelos giram ao redor da idéia de democracia participativa e, nos últimos dez anos, na forma da democracia deliberativa, para a qual a internet é certamente uma inspiração.

2. A democracia digital se apresenta como uma alternativa para a implantação de uma nova experiência democrática fundada numa nova noção de democracia.

As expressões democracia eletrônica, ciberdemocracia, democracia digital, e-democracy referem-se em geral às possibilidades de extensão das possibilidades democráticas instauradas pela infra-estrutura tecnológica das redes de computadores. Por trás destas expressões, um conjunto de pressupostos a respeito da internet e participação civil:

a) A internet permitiria resolver o problema da participação do público na política que afeta as democracias representativas liberais contemporâneas, pois tornaria esta participação mais fácil, mas ágil e mais conveniente (confortável, também). Isso é particularmente importante em tempos de sociedade civil desorganizada e desmobilizada ou de cidadania sem sociedade;

b) A internet permitiria uma relação sem intermediários entre a esfera civil e a esfera política, bloqueando as influências da esfera econômica e, sobretudo, das indústrias do entretenimento, da cultura e da informação de massa, que nesse momento controla o fluxo da informação política;

c) A internet permitiria que a esfera civil não fosse apenas o consumidor de informação política. Ou impediria que o fluxo da comunicação política fosse unidirecional, com um vetor que normalmente vai da esfera política para a esfera civil. Por fim, a internet representaria a possibilidade de que a esfera civil produza informação política para o seu próprio consumo e para o provimento da sua decisão.

3. O que a democracia digital como experiência deve assegurar é a participação do público nos processos de produção de decisão política (decision-making processes).

Há, digamos assim, alguns graus de participação popular proporcionados pela infra-estrutura da internet, que parecem satisfazer diferentes compreensões da democracia. São os cinco graus de democracia digital, correspondentes à escala de reivindicação dos modelos de democracia participativa.

O grau mais elementar é aquele representado pelo acesso do cidadão aos serviços públicos através da rede (a *cidadania-delivery*). No mesmo nível está a prestação de informação por parte do Estado, os partidos ou os representantes que integram os colegiados políticos formais. A rigor, a democracia digital de primeiro grau implanta-se de forma acelerada em toda a parte e neste momento está mais ou menos estabelecida, em suas dimensões essenciais, na maior parte dos Estados liberais contemporâneos. Servem até mesmo como plataformas de autopromoção dos governos, que facilmente designam estruturas tecnológicas destinadas ao provimento de serviços e informações públicas on-line de democracia eletrônica, cidade-digital, desfrutando ao mesmo tempo da aura de modernidade e de democracia. Não faltam, naturalmente, iniciativas sérias que tendem a facilitar a vida do cidadão no que respeita àquelas iniciativas em que ele era, a princípio de maneira penosa, forçado a lidar com a burocracia do Estado. Eficiência da gestão, diminuição de custos da administração pública, substituição da terrível burocracia estatal pela nova burocracia digital, torna a democracia digital de primeiro grau vantajosa para os governos e confortável para o cidadão, na verdade, um cliente ou usuário.

O segundo grau é constituído por um Estado que consulta os cidadãos pela rede para averiguar a sua opinião a respeito de temas da agenda pública e até, eventualmente, para a formação da agenda pública. Numa democracia digital de segundo grau, a esfera política possui algum nível de porosidade à opinião pública e considera o contato direto com o público uma alternativa às sondagens de opinião. Estados ou administradores públicos mais sensíveis à opinião e à vontade populares organizam ferramentas eletrônicas para a discussão pública de projetos importantes, freqüentemente provenientes do Executivo, e a extensão, inclusão e consistência do exame e debate pública vai depender da sinceridade deliberacionista do agente público, materializada no formato do dispositivo tecnológico empregado.

Nestes dois graus mais elementares, o fluxo de comunicação parte da esfera polí-

tica, obtém o *feed-back* da esfera civil e retorna como informação para os agentes da esfera política. São as formas típicas sintetizadas na fórmula **G2C**, ou *from government to citizen*, que vem se popularizando nos últimos anos. O vetor vai, naturalmente, do governo para o cidadão. Os graus superiores, entretanto, supõem um fluxo de comunicação cuja iniciativa está na esfera civil ou que produz efeito direto na esfera política, entendida como esfera da efetivação da decisão política.

O terceiro grau de democracia digital é representado por um Estado com tal volume e intensidade na sua prestação de informação e prestação de contas que, de algum modo, adquira um alto nível de transparência para o cidadão comum. Um Estado cuja esfera política se oriente por um princípio de publicidade política esclarecida. Neste caso, porém, o estado presta serviços, informações e contas à cidadania, mas não conta com ela para a produção da decisão política. Neste modelo há um encaixe mais ou menos adequado entre os fluxos de demanda de explicações cuja origem é, evidentemente, a esfera civil e a prestação de contas de um Estado, em todos os seus poderes, que se explica aos seus cidadãos.

O quinto grau, evidentemente, é representado pelos modelos de democracia direta, onde a esfera política profissional se extinguiria porque o público mesmo controlaria a decisão política válida e legítima no interior do Estado. Trata-se do modelo de *democracy plug'n play*, do voto eletrônico, preferencialmente on-line, da conversão do cidadão não apenas em controlador da esfera política mas em produtor de decisão política sobre os negócios públicos. O resultado da implementação de uma democracia digital de quinto grau seria um Estado governado por plebiscito em que à esfera política não restaria que as funções de administração pública.

Uma democracia digital de quarto grau corresponderia a determinados modelos de democracia deliberativa. À diferença da democracia de quinto grau, a democracia deliberativa combina o modelo de democracia participativa com o modelo de democracia representativa. A esfera política se mantém, mas o Estado se torna mais poroso à

participação popular, permitindo que o público não apenas se mantenha informado sobre a condução dos negócios públicos, mais ainda, permite que possa intervir deliberativamente na produção da decisão política. A esfera civil, neste caso, não cessa as suas funções na formação eleitoral da esfera política (única função que lhe atribuem as constituições liberais contemporâneas), mas de algum modo teria intervenção na esfera da decisão política, fazendo valer nela o resultado da deliberação pública. Uma deliberação pública que, dentre outras coisas, serve-se dos meios eletrônicos de interação argumentativa. A democracia digital deliberativa teria que ser uma democracia participativa apoiada em dispositivos eletrônicos que conectam entre si os cidadãos e que lhes faculta a possibilidade de intervir na decisão dos negócios públicos.

Como não se conhece nenhum Estado com níveis eficientes de implementação dos graus quatro, cinco e seis, tampouco parece plausível se detalhar os aspectos e dimensões envolvidos na produção da decisão política por parte do público. Sabe-se que as possibilidades plebiscitárias da internet já se provaram eficazes, assim como as ferramentas fundamentais para os fóruns públicos de toda a natureza. Não se sabe, todavia, que efeitos uma taxa muito intensa de transferência da decisão política para a esfera civil por meios eletrônicos produziria sobre a sociedade política no seu formato atual. Nem como conciliar a decisão civil com uma gestão do Estado formada por representantes eleitos. Trata-se, na verdade, de modelos absolutamente teóricos, mas com grande efeito prático, sustentando a imaginação de formas de participação popular na política contemporânea e a implementação de projetos destinados a reformar a qualidade democrática das nossas sociedades.

4. A forma mais democrática de assegurar participação na decisão política se dá através de debate e deliberação.

O princípio de soberania popular parece requerer que o povo participe de processos abertos e justos de debate e deliberação sobre os negócios públicos. O que quer dizer, na verdade, deliberação, é matéria mais delicada.

É mais fácil identificar deliberação na comunicação mediada por computadores, entendendo-a como debate ou entendendo-a como produção de decisão argumentada e discutida, do que indicar como tal deliberação precisamente produza algum efeito na produção da decisão política que conta no interior do Estado. A rigor, em parte considerável dos casos trata-se de uma esfera pública não-deliberativa ou simplesmente daquilo que podemos chamar de *conversação civil*, quando a reivindicação da democracia forte seria uma esfera pública deliberativa civil.

Outros autores se ocupam basicamente da deliberação, mas não se preocupam em mostrar com a deliberação popular na internet poderia gerar efeitos sobre a esfera dos decisores políticos. Chegam mesmo a mostrar, com muita capacidade, as características de uma deliberação adequada, mas não se preocupam em mostrar se tais características se realizariam, por exemplo, nas deliberações off-line. Dá mesmo a impressão que alguns trabalham com o modelo de uma espécie de sociedade civil organizada e hiper-engajada em deliberações, quando talvez esta democracia confortável da internet seja mais apropriada para uma esfera civil desengajada e desorganizada.

Das possibilidades e limites da democracia digital

O que dizer disto tudo? Bem, os graus mais elementares de democracia digital não causam problemas teóricos, pois mantêm as estruturas atuais e adicionam algumas vantagens da internet às práticas políticas democráticas contemporâneas. Tampouco o grau mais extremo causa um autêntico problema, haja vista que o modelo de democracia direta é dificilmente sustentável em sede teórica, exceto para os mais radicais libertários e para os gurus da internet. Resta examinar os graus intermediários inspirados nas idéias de esfera pública e democracia deliberativa, na tentativa de evidenciar suas virtudes e seus limites.

Antes de tudo as virtudes, a começar pelo fato real de que para quem tem acesso a um computador e capital cultural para empregá-lo no interior do jogo democrático a internet

é um recurso valioso para a participação política. Nesse sentido, é igualmente um fato que a internet oferece numerosos meios para a expressão política e um determinado número de alternativas que podem influenciar os agentes da esfera política. Por isso mesmo, tem nos seus dispositivos um repertório de instrumentos para que os cidadãos se tornem politicamente ativos.

No rol das vantagens políticas da internet insiste-se com freqüência nas novas possibilidades de expressão de forma que um cidadão ou um grupo da sociedade civil pode por este meio alcançar outros cidadãos diretamente. O que promoveria uma reestruturação, em larga escala, dos negócios públicos e conectaria governos e cidadãos. Nesse sentido, a internet pode desempenhar um papel importante na realização da democracia deliberativa, porque pode assegurar aos interessados em participar do jogo democrático dois dos seus requisitos fundamentais: informação política atualizada e oportunidade de interação. Além disso, a interatividade promoveria o uso de plebiscitos eletrônicos, permitindo sondagens e referendos instantâneos e o voto realizado na casa do eleitor.

Dá-se também o fato de que, com a internet, adquirir e disseminar informação política on-line tornou-se hoje algo rápido, fácil, barato e conveniente. Por fim, a informação disponível na internet é freqüentemente desprovida das coações dos meios industriais de comunicação, o que significa que em geral não é torcida ou alterada para servir a interesses particulares, nem a forças do campo político nem à indústria da informação.

Num passo adiante, as perspectivas mais utópicas, por fim, freqüentemente especulam que uma comunicação política mediada pela internet deverá facilitar uma democracia de base (*grassroots*) e reunir os povos do mundo numa comunidade política sem fronteiras.

Passada, entretanto, a fase entusiasmada onde facilmente se deixava passar a idéia de que a internet resolveria todos os problemas da comunicação política, começa-se a destacar as insuficiências dessa infra-estrutura.

Antes de mais nada, porque os públicos da idade da internet foram em geral expandidos de forma a incluir, por exemplo,

mulheres e diferentes classes sociais. Todavia mesmo nas democracias liberais mais arraigadas temos um sistema social onde o público não importa ou importa muito pouco na produção da decisão política (Papacharissi, p. 18). Em suma, apesar do fato de a internet prover espaço adicional para a discussão política, ela também é atingida pelas blindagens anti-público do nosso sistema político, o que diminui consideravelmente a real dimensão e o real impacto das suas opiniões on-line ou off-line que sejam.

Não resta dúvida quanto ao fato de a internet proporcionar instrumentos e alternativas de participação política civil. Por outro lado, apenas o acesso à internet não garante e não é capaz de assegurar o incremento da atividade política, menos ainda da atividade política argumentativa. *Flaming*, conflitos, fragmentação, inconclusão, além de qualquer limite racional aparecem como constituindo a natureza da discussão on-line em qualquer pesquisa empírica sobre comunicação política por meio da internet. Pesquisas empíricas demonstram ademais que as discussões políticas on-line, embora permitam ampla participação, são dominadas por uns poucos, do mesmo modo que as discussões políticas em geral. Em suma, apesar das enormes vantagens aí contidas, a comunicação on-line não garante instantaneamente uma esfera de discussão pública justa, representativa, relevante, efetiva e igualitária. Na internet ou “fora” dela, livre opinar é só opinar. Além disso, com o predomínio de democracias digitais de primeiro grau, os sites partidários são em geral meios de expressão de mão única e os sites governamentais se constituem como meios de *delivery* dos serviços públicos mais do que formas de acolhimento da opinião do público com efeito sobre os produtores de decisão política. Assim, se por um lado, a internet permite que eleitores forneçam aos políticos feed-back diretos a questões que eles apresentam, independentemente dos meios industriais de comunicação, por outro lado, não garantem que este retorno possa eventualmente influenciar a decisão política.

Na verdade, pesquisas sugerem que a esfera política virtual de alguma maneira reflete a política tradicional, servindo simplesmente como um espaço adicional para

a expressão da política mais do que como um reformador radical do pensamento e das estruturas políticas.

Além disso, nem toda informação política na internet é democrática, liberal ou promove democracia. A mesma possibilidade de anonimato que protege a liberdade política contra o controle de governos tirânicos e o controle das corporações, é reforço considerável para conteúdos e práticas tirânicas, racistas, discriminatórias e anti-democráticas na internet. Por fim, a informação on-line é em princípio disponível para todos aparelhados para tanto, mas não é fácil ter acesso e gerenciar vastos volumes de informação. Organizar, identificar e encontrar informação é uma tarefa que requer **habilidades e tempo**, que muitos não possuem. Em suma, acesso à informação política não nos torna automaticamente cidadãos mais informados e mais ativos.

Em outros termos, quem pode ter acesso a informação on-line, pode gerenciá-la e, eventualmente, pode produzi-la está equipado com ferramentas adicionais para ser um cidadão mais ativo e um participante da esfera pública. Por outro lado, tecnologias tornam a participação na esfera política mais confortável e acessível, mas não a garantem. Seja porque a discussão política on-line está limitada para aqueles com acesso a computadores e à internet, seja porque aqueles com acesso à internet não necessariamente buscam discussões políticas, seja, enfim, porque discussões políticas são freqüentemente dominadas por poucos.

Na verdade, isso só surpreende quem partilha da crença de que o meio é a mensagem e de que um conjunto de dispositivos e oportunidades, *per se*, transformam mentalidades e práticas. Os meios, recursos, ferramentas que constituem a internet são apenas mais um dos dispositivos sociais da prática política, ainda novo, ainda pouco experimentado, ainda em teste. Situa-se num conjunto já estruturado ao redor de outros dispositivos instituídos e consolidados. O seu lugar se constituirá na tensão com tais dispositivos, mas também com as formas já estabelecidas no conjunto deles, isto é, com o sistema e a cultura política. Assim, por mais que a internet ofereça inéditas oportunidades de participação na esfera política, tais oportunidades serão aproveitadas apenas se hou-

ver uma cultura e um sistema políticos dispostos (ou forçados) a acolhê-los. Contudo, as circunstâncias históricas em que se encontram as democracias liberais contemporâneas, umas menos outras mais, parecem menos disponíveis à participação dos cidadãos nas suas instâncias de produção da decisão política do que as nossas convicções republicanas recomendariam. Por outro lado, as próprias características da cultura política compartilhada pelos nossos contemporâneos, parecem indicar tudo menos hiper-engajamentos dos indivíduos em programas e posições políticas, disposição a integrar de modo durável formas organizadas da assim chamada sociedade civil, interesse em grandes e constantes participação em debates sisudos sobre temas severos. Nesse sentido, talvez nem toda a debilidade de participação política contemporânea se explique em termos de dificuldade de acesso, raridade de meios e escassez de oportunidades. A abundância de meios e chances não formará, *per se*, uma cultura da participação política. Isso não quer dizer, por outro lado, que não se deva explorar ao extremo todas as possibilidades democráticas que a internet comporta.

¹ Conferência proferida na Abertura do II Ibérico, em 23 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Comunicação e Cidadania”.

² Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

³ Na verdade, três modelos de democracia disputam neste momento as alternativas de democracia representativa: o modelo liberal-individualista, que é importante para a ideologia-internet na forma do ciber-libertarianismo; o modelo comunitarista, que disputava com o modelo liberal clássico o predomínio no ambiente anglossaxão; o modelo deliberacionista, de origem habermasiana, que se tornou predominante na década de 90 em ambientes de língua inglesa.

⁴ Tome-se com cautela o termo “moderado”. A rigor, trata-se do grau menos radical de uma escala superior. A escala anterior, que aqui se pretende superar, é representado pelos padrões adotados pela democracia representativa liberal, que faz com que a sociedade política detenha o monopólio da decisão dos negócios públicos, e restringe o papel eficaz da sociedade civil à sua dimensão eleitoral. O grau mais moderado nesta segunda escala, portanto, é mais radical que o mais radical dos padrões da escala anterior.

A cidadania como problema¹

José A. Bragança de Miranda²

A cidadania é um daqueles conceitos altamente ambíguos, simultaneamente integrando e excedendo a ordem política. Como se entre cidadania e Estado existisse um conflito, ou então como se não existissem cidadãos à altura de uma cidadania radical. O que implicaria, no mínimo, uma insuficiência na sua fundamentação formal, basicamente jurídica. Aqueles que mais falam de cidadania são os mesmos que criticam uma e outra vez a sua definição formal, como pertença a um Estado. Talvez se explique essa ambiguidade pelo facto, como apontou Judith Skhlar de que *«a cidadania tem a sua origem numa reacção muito específica contra a exclusão da existência política. Isso cria uma tensão endémica entre o sujeito e o cidadão»*. Historicamente a reivindicação de cidadania era uma forma de lutar contra a exclusão política, e as revoluções modernas mais não fizeram do que dar resposta a esta injunção. Aquilo que alimentava em profundidade a reivindicação de cidadania não desaparece quando todos são incluídos no espaço política estruturado em torno do Estado. É que nunca são «todos», os de outros países, os exilados, os emigrantes, não cabem. Mais ainda, como defendia Heiner Mueller *«a democracia bem pensada deveria incluir os já mortos e os ainda não nascidos, e não apenas aqueles que existem»*. Frase aparentemente provocatória e quase incompreensível, mas que tem um sentido preciso, que não há muito tempo era ainda legível.

Permanece essa tensão, numa certa invisibilidade. Quer-se outra cidadania para poder ter aquela por que se lutou historicamente, que se consubstancia na formalidade jurídica de pertença a um dado Estado. Criticando erroneamente o formalismo político, tudo se resumiria em dar-lhe conteúdo, social, assistencial, etc. São aqueles que pretendem levianamente dispensar o direito que defendem que tudo se resume à

positividade do «conteúdo». Desde Marx que está claro que a pura formalidade convive demasiado bem com a aceitação do pior, da injustiça ou da violência. Sabe-se como essa solução, dentro do quadro existente, se resume em aperfeiçoá-lo, à busca dos melhores arranjos possíveis, ou então, para outros, à destruição pura e simples do quadro formal onde decorre a modernidade política, de que uma revolução sempre futura seria o operador.

Mas a modernidade política é pura revolução contínua, não estando nem no passado, nem no futuro. Ela incide sobre o presente, afectando cada um dos actos, por mínimos que sejam. É essa revolução em permanente movimento que alimenta a «liberdade livre» de que falava Rimbaud, que não se confunde com a escolha entre opções armadilhadas, mas pela possibilidade de escolher dentro das escolhas já feitas, contra elas. Se a cidadania excede a política realmente existente, é porque não cabe nos limites do Estado, por mais democrático que seja. Talvez porque apele a uma política que só existirá no momento em que o Estado seja desnecessário, senão mesmo nos momentos terminais em que possa ser abolido, ou esteja a ser abolido. Aqui e agora, a política que é propulsada pela revolução e por esse acto terminal de abolição do Estado, afecta imperceptivelmente os actos que se deixam iluminar por ela. Mas também emana do desassossego e da revolta que não podemos deixar de sentir, uma ou outra vez, num ou noutro caso. Se existisse sempre, vigoraria o puro nihilismo. A mesma Shklar afirmou algures que tudo começa no sentimento de injustiça, na sensação de desagrado e de tristeza, que repentinamente nos avassala. Bastaria mudar de atitude, dar um passo e entrar noutro espaço da política, mas também aqui ocorre como na parábola de Kafka, em que o suspirante fica à porta da Lei, vai envelhecendo, sem nunca a franquear, à

espera de autorização, descobrindo-se finalmente, para nosso desalento, que a porta estava sempre aberta e que bastava ter dado um passo em frente, e entrado.

Também o espaço expandido da política está por todo o lado, correspondendo à cidade dos homens, onde todos têm lugar, mas em relação à qual a maioria está em exílio. As nossas cidades são simples arremedos dessa cidade dos homens, base de toda a cidadania. Onde encontrá-la, se está por todo o lado e em lugar nenhum? Saíamos de apuros, dando um passo ao lado, para a literatura. De Mallarmé, por exemplo, vem-nos uma indicação. É nas nossas tristes cidades que está essa outra: «*La Cité, si je ne m'abuse en mon sens de citoyen, reconstruit un lieu abstrait, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l'homme*». Como nas estrelas, onde se podem ler inúmeras constelações, onde uns vêem deuses e outros nada. Mas não se trata de utopias, tudo se joga na absoluta materialidade da existência, enquanto que as utopias vivem na imaginação e no desejo de realizá-las. Guiando-nos por Mallarmé vemos a cidade dos homens como uma «imagem» outra, um outro aspecto do real. A realidade mais não é do que a «fixação» de uma «imagem» que ocupa todo o olhar, sendo certo que se olha através do que vemos e que serve de ponte para outra coisa, diferente e a mesma. Na explicação de Mallarmé: «*Un grand dommage a été causé à l'association terrestre, séculairement, de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code autrement que comme emblèmes ou, quant à notre état, ce que des nécropoles sont au paradis qu'elles évaporent: un terre-plein, presque pas vil. Péage, élections, ce n'est ici-bas, où semble s'en résumer l'application que se passent, augustement, les formalités édictant un culte populaire, comme représentatives—de la Loi, sise en toute transparence, nudité et merveille*». A estância do humano exige que se descubra nas formas construídas do real a sua natureza alucinatória, simples «miragem», no sentido de que são o ponto de mira do olhar que medusam, de forma a encontrar outra imagem para a «associação dos homens», a política em suma. A sua presença é tanto mais forte quanto tal imagem é

«transparente», semelhante a um vidro que está aí materialmente, mas invisível.

Para o poeta trata-se não do real, mas de uma diminuição deste, pois o «real» é a matéria mais todas as imagens, enquanto que a «realidade» deve a sua formatação à subtracção dessas imagens ocultas, criadas na história. Trata-se, na verdade, de uma subtracção e não da plenitude da positividade: «*Minez cesstractions, quand l'obscurité en offense la perspective, non — alignez-y des lampions, pour voir: il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre*». O presente é obscuro mas não por falta de «luz», mas por excesso de visibilidade das formas que absorvem o olhar, ocupando-o inteiramente. Sendo o contrário da «transparência», aparece como solo, falso fundamento, e como terra, aonde a vida sempre retorna, mas que tem de ser «maravilhada» para se tornar aceitável. Remontando aos físicos gregos, a Lucrécio, trata-se para Mallarmé de mudar o aspecto do real, o que se faz propondo-lhe outros simulacros. Também Rothko refere que «*o propósito da arte em geral é revelar a verdade... criar novos valores para pôr a humanidade frente a frente com um novo acontecimento, uma nova maravilha*». É essa a enorme responsabilidade da arte, cuja mola oculta acaba por ser a política que rege a cidade dos homens.

Na cidade em que habitamos, nas casas que a constituem, persiste uma outra. Também cada casa é, ao mesmo tempo, a casa dos humanos e aquela onde vive cada um de nós, e que pode ser bem desumana. Como as duas podem ser antitéticas! As feministas actuais mostraram bem que na casa real se lesa a casa dos humanos e fizeram do tálamo um palco de guerra. Deve-se à tensão que a política introduz nas coisas, e na própria existência, que tudo venha duplamente, que tudo seja dois. Lemos, deste modo a seguinte tese de Walter Benjamin: «*Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele*

não pode reflectir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes génios que os criaram, como à servidão anónima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie». Parecerá inutilmente dramática esta visão da história, como se tudo se resumisse à violência e à derrota. De facto, também em cada coisa temos a memória da luta, o lutar antes de ter perdido e apesar de se saber que ia ser perdido, mas também a promessa de felicidade que animava essa luta. A modernidade política instaura-se positivamente na ideia de que é possível começar tudo de zero, que os actos passados são isso mesmo, passados, e que os actos futuros serão determinados a partir dos interesses de agora. Daí a sensação de frieza e de indiferença de todos os actos políticos, rigidamente inscritos num quadro político que garante esse permanente recomeço e a neutralidade da existência perante as funestas paixões passadas ou futuras. A ideia de que cada «monumento» é um sinal de barbárie contraria a positividade das coisas, a sua disponibilidade para a acção, e isso é essencial. Aliás, já a encontrávamos em Helvetius: *«On conviendra qu'il n'arrive point de barrique de sucre en Europe qui ne soit teinte de sang humain. Or quel homme à la vue des malheurs qu'occasionnent la culture et l'exportation de cette denrée refuserait de s'en priver, et ne renoncerait pas à un plaisir acheté par les larmes et la mort de tant de malheureux ? Détournons nos regards d'un spectacle si funeste et qui fait tant de honte et d'horreur à l'humanité».* Cada coisa, por inerte que pareça está, para quem saiba ver, pejada de violência e de sofrimento. Mas levado ao extremo este argumento, seríamos obrigados a recusar a totalidade da existência. Em última instância esta posição só se sustenta através da recusa da modernidade política. Na verdade, seria necessário redividir esta duplicidade sangrenta, para dar lugar à divisão pura e absoluta que desassossega a própria modernidade política, e que obriga à alternância democrática, à tripartição dos poderes, etc. Podemos dizer, assim, que a divisão do espaço existente, a sua duplicidade

e duplicação, só se funda politicamente, como interpretação histórica de todo o sofrimento e das possibilidades de acabar com ele.

Todas as imagens, memórias de luta, sonhos e ilusões de perfeição, são, não políticos, mas efeitos da arte, onde exclusivamente podem ser apresentados. Daí a necessidade sentida por muitos de fazer a crítica da estética, pois se apresenta o espaço outro dos humanos, o faz sempre na parcialidade de uma imagem que tende a realizar-se. A cidadania é marca característica daqueles que actualizam essa divisão, criando esse duplo espaço universal, cuja podemos retrair desde os tempos míticos, e que está consignada na origem da metafísica, com a divisão platónica entre fenómenos e ideias eternas, ou na maneira como o cristianismo medieval divide o espaço mundano do «além». Como com toda a imagem, sonha-se com a cidade de Deus na terra e começa-se a construí-la. Maravilha e horror ao mesmo tempo pois nada separa radicalmente as catedrais góticas da inquisição. Seria banal sustentar que a modernidade, com o seu imanentismo, queria expurgar a existência das suas duplicidades, tudo reduzindo à pura presença. No livro sobre a comuna de Paris Marx afirmara que os “operários se tinham lançado à conquista dos céus”, fundindo-o com a terra. Mas a terra desolada, entregue à sua massiva evidência, fica às mãos dos gestores, dos normalizadores, dos capitalistas, o seu sonho passa a ser o pesadelo da eficiência, a administração do pouco mais e do pouco menos. Ser cidadão deste mundo imanente é perder-se em torno dos zeros e das vírgulas do aumento de ordenado. É aceitar conviver com o pior, ficar sozinho com gente ao lado. Ao ficar-se acachapado sobre o real a cidadania confunde-se com o desprezo pelo que existe ou pela cinismo com que é aceite e «melhorado».

¹ Conferência proferida na Sessão Plenária inaugural do II Ibérico, em 23 de Abril de 2004, subordinada ao tema “Cultura e Cidadania”.

² Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Capítulo II

FOTOGRAFIA, VÍDEO E CINEMA

Apresentação

Paulo Filipe Monteiro¹

Metamorfoses da imagem, que, desde a invenção da fotografia, nunca mais foi a mesma: primeiro imobilizando um símile do real, depois registando o movimento; de início orgulhosa de uma ontologia, de um “ter lá estado”, que a actual digitalização descaradamente subverte quando quer.

Fotografia, cinema e vídeo são áreas que as ciências da comunicação devem estudar, com duplo ganho. Por um lado, porque afectam o nosso quotidiano de um modo, talvez mais do que central, omnipresente e do qual sabemos menos do que muitas vezes julgamos que sabemos. Mas também, por

outro lado, por ser fundamental que a fotografia, o cinema e o vídeo não vivam exclusivamente entregues aos respectivos fazedores, mas que possam ser pensados no contexto maior da cultura e da comunicação, que lhes dá sentido e ao qual, como agentes activíssimos, eficazes e respeitados por elites e massas, dão novos sentidos.

¹ Universidade Nova de Lisboa. Coordenador da Sessão Temática de Fotografia, Vídeo e Cinema do VI Lusocom.

Apresentação

Eduardo Jorge Esperança¹

Gostaria de fazer a introdução a esta temática com aquilo que encontro de mais comum e fértil de entre os objectos que aqui se abordam, isto é, imagem e representação.

Nesta contemporaneidade de excessos e também de excessos de imagens, elas estão por aí, por todo o lado, e servem para tudo. Isto não nos deve impedir ou toldar a reflexão acerca da sua presença pesada, dos seus usos, do seu estatuto representacional.

Na era da imagem digital, este estatuto da imagem que, durante século e meio de existência da fotografia química veio a ser discutido, está cada vez mais problemático. A nova tecnologia roubou à imagem maquínica os últimos indícios de prova e de representação do objecto representado. Mas trouxe outras coisas. Trouxe uma infinita capacidade de criação e uma perenidade nunca antes conseguida.

O fantasma da representação do real ou do modo de representar a verdade, como se poderá exprimir pelo senso comum, é um fantasma que nunca afectou sobremaneira fotógrafos ou criadores de imagens. Afectou sim, homens de ciência e de Direito, preocupados com a prova e a representação fidedigna. A este nível, a capacidade representacional da fotografia e do filme fica reduzida à possível plausibilidade do que é representado e a evidência torna-se impossível.

No entanto, estas novas implicações, oferecem ao criador da imagem uma tal plasticidade que é todo um novo quadro de considerações estéticas a ser chamado à presença desta nova imagem. Este controlo sobre a totalidade do conteúdo representacional da nova imagem impõe à fotografia como a todas as artes dela derivadas, necessariamente um novo estatuto de arte representacional.

Mais interessante, igualmente é o facto de este novo controlo sobre o conteúdo representacional da imagem e a sua aparência,

oferecerem uma nova significância estética por, com ele, poderem aparecer novos interesses estéticos. Mas o que é isto a que chamamos novo interesse estético?

Jonathan Friday, no seguimento de Roger Scruton e William King, explica-nos que, para algo adquirir significância estética, é necessário ser possível encontrar-lhe um interesse estético específico e distinto. “Este interesse é tradicionalmente encontrado no objecto ou imagem pelo modo como são representados por si sós — “for it’s own sake”, como um fim em si. Assim, para a fotografia mostrar uma significância estética, é necessário que seja possível apresentar um interesse estético característico das propriedades representacionais da fotografia. Tal interesse na fotografia implica uma atenção orientada para as próprias propriedades representacionais e não apenas como o melhor meio disponível para satisfazer o desejo de ver os objectos reproduzidos pela fotografia.. Quando o interesse de alguém numa fotografia passa apenas pelos objectos nela reproduzidos, então o valor da fotografia é apenas funcional.” (<http://construct.haifa.ac.il/~ttkach/art2000/articles/as1.htm>).

A capacidade inédita de controlo sobre a imagem neste novo mundo da representação, deve fazer-nos pensar acerca dos actuais operadores da era virtual e das múltiplas vias de percepção do real que nos são oferecidas ou impostas. Até certo ponto, a conclusão a que podemos chegar é que, cada vez mais, a imagem construída, constitui cada vez menos evidência cartesiana de seja o que for que ela reproduza, mas sim dos padrões e standards da cultura em que foi concebida.

¹ Universidade de Évora. Coordenador da Sessão Temática de Fotografia, Vídeo e Cinema do II Ibérico.

O real quando menos se espera

Anabela Moutinho¹

O pretexto para esta minha reflexão são certos filmes actuais que, como refiro na síntese enviada para o Congresso, constituem uma espécie de limbo entre “ficções realistas” e “documentários ficcionados” e, nesse sentido, nos forçam a colocar determinadas questões sobre eles, esses filmes, e sobre o cinema, enquanto tal. A primeira das quais será, para mim, se esse limbo de hoje será novo e, se não o for, se será diferente do de outras épocas.

Historicamente o cinema foi considerado como não se inscrevendo numa única matriz, mas em duas, aquelas que Georges Sadoul enunciou na sua monumental *Histoire de l'art du cinéma*², a do realismo documentarista dos irmãos Lumière e a da ficção fantasista e mágica de Georges Méliès. Entre “cinema-captção” (da realidade externa) e “cinema-intervenção” (sobre a realidade “interna”, isto, é fílmica), o cinema teria vivido desde o início uma dualidade, profícua pelas hesitações e indefinições que provocava, mas que obrigava a trilhar dois diferentes caminhos. Ora, o que é útil realçar é que nessa suposta dualidade – nesses mesmos Lumière e Méliès como exemplos – as questões foram, pelo contrário, colocadas por eles nos seus rigorosos termos: seja na *Chegada do Comboio la Ciotat* ou na *Viagem à Lua*³, documentário e ficção foram (e são) extremos em tensão e contaminação perpétuas, pois não há registo que elida a representação dos “actores” presentes na imagem e a criação de realidade, por parte do realizador/autor, através da selecção do ponto de vista e, posteriormente aos Lumière, da montagem, nem há fantasia que possa operar sem o objectificável inerente à realidade na qual se intervém, pelo que ambos são **captção e intervenção**. Assim, cabe perguntar que realidade é permissível no real cinematográfico, bem como se impõe questionar que realismo é admissível na realidade cinematográfica. Pois bem, o que tanto Lumière como Méliès

exponenciam é o jogo entre ilusão e realidade no seio da ilusão de realidade que o cinema é e provoca: seja, no caso do primeiro, fazendo-nos crer objectivas e, nesse sentido, documentais, imagens que foram manipuladas com a presença de figurantes ou encenadas pelo operador, seja, no caso do segundo, fazendo coincidir o máximo de verosimilhança com o máximo de maravilhoso num único plano, concedendo assim realidade exterior a algo que só foi real através do artifício cinematográfico.

O que julgo bastante evidente é que ambos – supostamente padrinhos de dois caminhos tão diferentes que quase se diriam paralelos – compreenderam e colocaram em prática o único realismo possível em cinema: o realismo **de** cinema, isto é, o realismo **cinematográfico**. Nem de outra maneira seria possível ele ser. Qualquer realismo **não** é adequação plena à realidade; é outrossim, ou meramente do ponto de vista tecnológico ou do especialmente artístico, **produção** de realidade. Assim, o “facto fílmico” (apelando à célebre expressão de Metz), mais do que cada filme enquanto obra/texto de signos/códigos documentais ou ficcionais feita, é a indefinição mesma, a transgressão das fronteiras, a diluição das diferenças presentes **no** filme. Objectar-me-ão que, por estratégia comercial mas igualmente algumas vezes por limitação propriamente artística, o cinema desde cedo criou – ou prolongou – tipos e géneros, a um tempo para ir ao encontro de públicos específicos e para ir contra veleidades criativas ou experimentais que, baralhando e tornando a dar, dificultavam a tarefa da catalogação, tão cara a mentes preguiçosas ou indulgentes, e que nesse sentido há efectivamente obras vincadamente ficcionais ou documentais. Mas se não me cabe aqui questionar se e quando ou quanto um filme é só pertença a um certo tipo ou género, devo salientar que há uma primordial análise ontológica na qual todo e qual-

quer filme se integra, por mais ou menos arredo que seja a classificações: “realidade” e “cinema”, **quando postos em relação**, são necessariamente comutáveis. Ambos são ilusão e ambos são reais. Ambos são construção e ambos são factuais. Ambos são etéreos e ambos são concretos. A dualidade ontológica entre “realidade” e “cinema” na qual se quis inscrever a tal matriz dicotómica “cinema-captação” / “cinema-intervenção”, “documentário” / “ficção”, uma dizendo respeito ao que a realidade faz com o cinema e a outra ao que o cinema faz com a realidade, pode ser afinal uma **relação** ontológica, reposta agora em mais precisos termos: a realidade **do** cinema enquanto representação é real (o objecto representado real porque era real no momento em que foi captado) e enquanto reprodução é ilusória (aquilo que se projecta resulta de uma ilusão óptica e configura em si a ilusão presente na imaterialidade da imagem); a realidade **no** cinema enquanto representada é ilusória (pelas razões inversas, isto é, a realidade está na imagem que a representa mas não é a imagem que a representa) e enquanto reproduzida é real (pelas razões inversas também, isto é, torna-se real ao ser projectada, no duplo sentido de pertencer duplamente realidade **do** cinema e à realidade **no** cinema). Por outras palavras, esta reformulação, ao conferir estatuto ontológico tanto à reprodução e representação da realidade como à reprodução e representação da ilusão, o que é dizer, tanto à realidade quanto à ilusão enquanto tais, sublinha o facto de que em cinema elas não podem ser entendidas enquanto entidades independentes mas, pelo contrário, enquanto entidades inter-dependentes. Realidade **do** e **no** cinema são bi-unívocas e não mera e dualisticamente unívocas⁴.

É curioso notar que uma leitura, mesmo que apressada, da historiografia das teorias do cinema faz ressaltar que muitas delas sustentaram e vincaram um dualismo que, assim sendo, na verdade nunca existiu. Como se o *ser* de cada um – realidade e cinema – se espelhasse no seu *pensar*, mas esse reflexo não fosse mais do que a perpetuação até ao infinito de uma falácia inicial, a que procura defender para o cinema o que se pensa previamente a ele sobre práticas dele.

A oposição fundada no que a realidade faz com o cinema ou no que o cinema faz com a realidade não encontra, verdadeiramente, grandes possibilidades nem de justificação nem de legitimação no cinema nem na História dele, exceptuando quando a discussão teórica se centra nas opções políticas ou nos panoramas ideológicos de filmes concretos, isto é, quando a discussão deixa de ser fílmica para passar a ser cinematográfica. E aí torna-se claro que o que as correntes teóricas realistas combatem é uma prática alienatória dos filmes-fábrica-de-sonhos para lhes opôr um cinema-verdade que todavia, como sabemos, pode ser – é necessariamente?... – igualmente tão manipulador e, nesse sentido, fonte de quimeras, quanto o outro.

Todas as maneiras que possamos usar para caracterizar o filme realista são igualmente válidas para caracterizar o filme, digamos, fantasista: em todos os filmes encontramos o real, ou certos aspectos dele, ou nos nesses aspectos do real (como vimos há pouco), em todos os filmes podemos encontrar o projecto do realizador em recolher o máximo possível de realidade (qual a diferença a esse nível entre– *The Blair Witch Project* de Miryck e Sanchez e *Stromboli*, de Rossellini?), para todos os filmes devemos argumentar com o realismo ontológico da fotografia cujas consequências a actual imagem digital ainda não destronou (qualquer filme de Keaton é a esse título tão real quanto os *Drifters* de John Grierson)⁵. O realismo – e convém sublinhar que em História do Cinema não há o realismo, há sim realismos – parece ser, antes de mais, algo que nega, mais do que algo que afirma e que se afirma nessa afirmação. Nesta definição negativa e neste impulso negativo que é a sua causa (diria Yuri Lotman, nesta–“poética da rejeição”)⁶ – o filme realista contesta e subverte os filmes que se assumem como ficcionados, distantes, enredos fabulatórios, dispositivos inverosímeis, modelos de vida **ideal** que, por isso mesmo, se compreende terem mera utilidade de divertimento e evasão, ainda hoje tão premente e dominante. Então a questão, sendo do foro psicológico, sociológico e político, radica numa outra dimensão que o filme realista a um tempo pressupõe e persegue: a de que o cinema seja a oportunidade de **dar a ver** e não só de **ver**. E porventura reside

aí a sua singularidade: nesta **oferta**, tantas vezes crua, de realidade que se oferece e sobre a qual nada ou muito se manipula (as diferenças cinematográficas, estéticas e fílmicas entre realismos obrigam-nos a contemplar ambas as hipóteses porque ambas foram efectivamente praticadas, vide Rossellini face a Bresson ou Bresson face a Loach, isto para não recuar a Stroheim de *Greed* ou mesmo a Griffith de *The Broken Blossom*, que me perdoem os puristas por incluir estes últimos), radica o **compromisso ético** que é a base de todo o filme realista. Compromisso do realizador com a realidade que dá a ver, desta com o filme e deste com o público. À **reprodução e representação** que acima foram apresentadas como harmonia binívoca entre real e ilusório, o filme realista acrescenta um **gesto** que está para além dela, o que é dizer, acrescenta *fazer ao ser*.

Isso foi constante em toda a História do Século XX como parece estar a ser na deste início de Século XXI: sempre que há convulsão “lá fora”, apetece realismo no cinema, e eis-os que surgem, nas vanguardas de início de sec. XX (e não só pela mão de Eisenstein ou, especialmente, Vertov, manipuladores máximos de realidades – ideológicas, em primeira instância – mínimas, mas, num mais revolucionário sentido, pelos objectivos surrealistas de abraçar realidades – ideológicas, em última instância – máximas), ou mesmo nos filmes de gangsters ou nas obras liberais dos anos 30/40 em Hollywood (os maus-da-fita e os bons-da-fita, todos a apelar ao empenhamento cívico de um espectador brutalizado por James Cagney morrendo a gritar “Made it, Ma! Top of the world!” ou por James Stewart desmaiando de exaustão no Senado⁷), para não referir os mais óbvios exemplos do realismo italiano do pós-guerra ou, mais tarde, do *free-cinema* e do *cinéma-vérité* e do seu equivalente além-atlântico americano nos anos 60 (pelo menos algumas obras de Cassavetes permitem essa associação, na do Norte, e todas as de Glauber Rocha, na do Sul), para rematar com alguns autores que ainda hoje insistem em *engager* as suas obras.

Sim, ao “dar a ver” o filme realista *faz* para que outros *façam*. Pode não o conseguir (e talvez a resida a razão do maior ou menor sucesso de filmes e/ou autores realistas e, em

particular, do realismo enquanto tal consoante as fases históricas consideradas e, ainda mais em particular, do realismo enquanto tal consoante as fases históricas consideradas **quando estas foram ultrapassadas**); todavia, tal não inibe o carácter transformador que o motiva, transformação não tanto sobre a realidade representada, mas sim sobre o espectador que a acolhe. Quando acolhe.

Donde, resta-me perguntar o que acolhe, ou não, o espectador de hoje, nos filmes realistas que um pouco por todo o mundo se vão fazendo em tempo de globalização, convulsão maior porque diferente, com novos dados e imensos desafios. Isto é: se até aqui estive a pensar na História que já foi, é agora o momento de me debruçar um pouco sobre a história que está a ser.

Se me for permitido generalizar, creio que há uma diferença, que me parece interessante, entre o realismo de hoje e o de ontem: a que existe entre o colectivo e o individual, entre o público e o privado. Tal diferença encontra-se tanto no realizador que expõe como no filme exposto como, por último, no espectador que fica exposto. A períodos históricos em que as motivações e os propósitos eram públicos e colectivos (às vezes, até, colectivistas), parece suceder-se uma época que, na ausência (que pessoalmente creio temporária) de ideologias unificadoras, está centrada no indivíduo.

Não que os anteriores momentos colectivos não tivessem sido somas de indivíduos particulares, não que a noção de compromisso ético não implique sempre a existência de $1 + 1$, não que os filmes de hoje, como os de ontem, não se dirijam antes de mais à consciência individual do espectador singular; mas ao nível da recepção – dada a multiplicação dos suportes ou meios alternativos de visionar filmes, seja em vídeo ou dvd ou através da internet – como ao nível da criação – muitas (não todas) das “novas imagens” que por aí circulam transmitem e são transmitidas por uma espécie de clausura viciosa, ou porque se comprazem meramente em exercitar tecnologias (e nunca a tecnologia foi de *per si* alavanca para avanços artísticos, o inverso é que é verdadeiro) ou porque se julgam inovadoras quando afinal só o suporte em que se exercitam é novo, não os esquemas estéticos, culturais e políticos dos

seus (solitários, pelo menos ao nível dos seus efeitos) exercícios –, dizia, ao nível da recepção como do da criação, o que falta hoje é a noção de partilha ou pertença a um movimento maior. O Muro caiu e cada um ficou com o seu tijolo.

Por outro lado, acompanhando e agravando este fenómeno, a globalização operada pelos antigos e novos meios de comunicação ao invés de aumentar a liberdade de pensamento, de escolha e de acção do indivíduo, estreitou-a. Penso no caudal ininterrupto de informação – filtrada, note-se bem – que é humanamente impossível assimilar no seu conjunto, mas penso igualmente nos mecanismos de poder e controlo sobre essa informação e sobre os produtos culturais, *latu sensu*, que equivalem, no caso do cinema, a que a apetência esteja criada mais para assistir à estreia de uma obra norte-americana cuja identidade, pelo menos cinematográfica, pouco poder ter a ver com a nossa, do que para dispendir algum tempo a dedicar a nossa atenção e estima às obras que no nosso e em outros países se produzam. *Matrix* em estreia mundial. O Muro caiu e cada um ficou sem o seu tijolo.

É num panorama destes em que o indivíduo está paradoxalmente isolado num mundo em que tudo pode ser vivido em simultâneo, em que o indivíduo perde coordenadas com o excesso delas, em que o indivíduo se encontra entregue a uma sorte destinada por um poder a maior parte das vezes invisível ou, pelo menos, tão gigantesco que surge como imbatível, em que, em suma, o indivíduo observa no tijolo as suas potencialidades de construção ou de destruição sem ainda ter a certeza quais delas prefira, num panorama destes que o realismo em cinema, hoje, me parece privilegiar os **retratos** às descrições. Como se nessa **particularização** da realidade que se dá a ver se unissem três vértices – o retratado, quem retratou e quem vê o retrato – promovendo uma construção triangular, mais ou menos equilátera mas ao menos comum, que, ao manter a individualidade de todos estabelece – por isso mesmo e mesmo assim – pontes de contacto. Como se, ainda, a única maneira de estabelecer tal contacto fosse através do indivíduo e da carga universalizante que ele tem ou pode ter. Como se, afinal,

à diluição do indivíduo no mundo global correspondesse, em gesto político a um tempo subversivo e utópico, a afirmação do indivíduo como mundo globalizável.

Tenho que confessar que estas minhas últimas reflexões têm por pano de fundo casos actuais de realismo – José Luis Guérin em Espanha, Abbas Kiarostami no Irão e Pedro Costa em Portugal – que não obviam, naturalmente, a existência de outras práticas ou outras propostas actuais igualmente “realistas” dados os seus objectivos éticos, mas que pessoalmente me interessam menos em termos estéticos. É a atitude destes realizadores, concretizada em pelo menos alguns dos seus filmes, tanto nos retratos executados como nas opções cinematográficas feitas, que me interessa agora realçar brevemente.

Têm algo de comum: seja Guérin e a sua invenção da narrativa numa realidade forjada como acontece em *Tren de Sombras* ou a sua exposição de narrativas em realidades em convulsão como é o caso de *En Construcción*, seja Kiarostami e o falso documentário em *Dez* ou a falsa ficção em *Através das Oliveiras*, seja Costa e a sua imersão em corpos de um bairro em *Ossos* ou a sua implosão em grandes planos de rostos em *No Quarto da Vanda*, há uma convicção partilhada de que “todos os planos devem ter gente lá dentro”⁸, no duplo sentido de serem habitados por gente (e não só por personagens) e de serem habitados por eles, realizadores, que impõem um ponto de vista sem artifícios. Sem artifícios, repito: de raiz, pela colocação da câmara, para observar e assim poder ser observado; de forma, pela duração dos planos, para deixar viver e assim ser vivido; de resultado, pela montagem que privilegia o corte, fazendo da elipse não uma mera figura de estilo mas um estilo de vida, carregando de significado o que não se vê por forma a que o visto ganhe mais sentido. Isto: não há artifício no ponto de vista porque ele despojado, aberto, dado e **tão carente quanto o da realidade que se filma**, e por isso respeita o ritmo e a pulsação da **matéria humana** de quem filma e de quem é filmado.

Realidade **do** e **no** cinema. Bi-unívocas. Descobrimos agora uma maneira de um certo realismo actual operar nesta bi-univocidade: mais do que assumindo-a (o que já é de monta, muitos nem dela se apercebem por

mais que inevitavelmente a pratiquem), dizia, mais do que assumindo-a, vivendo-a. Sendo vida através da utilização da matéria humana – do retratado como do retratista – como matéria fílmica.

Outro tipo de objecção pressinto em vós agora: que em qualquer filme a vida está presente, pelo menos nessa presença ausente ou ausência presente a que Christian Metz já havia feito referência há tanto tempo, isto é, que tudo num filme respira e pulsa vida, seja ele qual for e seja ela qual for.

Contudo, o que torna especial este novo realismo é quanto faz repousar no retrato a sua função, a sua estratégia e a sua força. Função, estratégia e força que, paradoxalmente, não são só individuais mas também universais. Como se estes retratos fossem o sinal destes tempos de isolamento do *eu*; como se só a partir da aceitação desse isolamento o seu estilhaçamento fosse desejável; como se só com esse isolamento nos percebêssemos como membros, não de um movimento colectivo maior, mas de um colectivo que pode ser posto em movimento. Não há pontes, há túneis. Cabe às vidas individuais escavá-los por entre os subterrâneos do que teimamos em ter em comum. Ir ao encontro das pessoas, cada uma delas portadora de uma unidade que é transmissível, cada uma delas personificação de uma identidade que importa conhecer, cada uma delas em diálogo consigo, com o realizador e connosco através de um filme e para além dele. Por mais que esses retratos possam ser, por inevitabilidade mesma ou por opção (do retratado ou do retratista) tão ficcionados quanto reais, tão captados na sua sinceridade como interventivos na sua complexidade, os filmes em causa são construídos respeitando um compromisso com o objecto do olhar e o sujeito do olhar (autor ou espectador) que passa pela oferta de uma manipulação mínima para que assim possa ser intervenção máxima: cinema **que se faz para nos provocar um fazer, que se faz para nos fazer**

nesse seu fazer, em que, portanto, o ritmo da vida nos é oferecido na sua duração específica, na sua duração lenta, na sua duração sofrida, na sua duração enigmática. E nós com ela. O além definitivamente aqui. Não é por acaso que o tipo de plano privilegiado por estes autores (pelo menos em *En Construcción*, *Dez* e *No Quarto da Vanda*) seja o plano fixo, como se nessa imobilidade da câmara a vida discorresse melhor, e o realizador com ela, naquilo que a sua atitude é receptiva ao pulsar que vem de lá; e muito menos é por acaso que o tempo dos planos seja habitualmente longo ou mesmo em sequência, retomando o gesto rosselliano de deixar a vida acontecer na sua duração contínua. Uma luta contra a descontinuidade espacial e temporal, que, afinal, são apanágio do específico cinematográfico? Não, mais do que isso: uma luta pelo contínuo espacial e temporal que podem ser apanágio de certos factos fílmicos contra outros menos submergidos por preocupações de construir **a favor** das pessoas. Isto é: a “poética da rejeição” continua, sobrevivência como sempre foi face a modelos gastos ou nem por isso tão novos assim, mas agora sulcada nos rostos individuais. Este cinema, dos poros e das rugas, é o dos poros e das rugas de pessoas que são ou não são como nós, e nesse ser ou não ser como nós nos sentimos a nós, enquanto seres verdadeiramente humanos, acometidos por angústias políticas e assombrados por alternativas cívicas, mas finalmente tranquilos por saber que a nossa solidão, que toda a solidão, é partilhável. Que a identidade resiste ao anonimato da globalização. Que a comunicação é possível entre línguas que não se dominam. Que aquele retrato me ajudou a completar o meu. Que o meu retrato pode ajudar a completar o de todos. Que, no fundo, são esses os tijolos que nos restam. Que, afinal, são eles que nos facultam a realidade: aí, quando menos se espera.

Bibliografia

Cabrita, António, “O trabalho da solidão”, in “Cartaz”, *Jornal Expresso*, 08.11.97.

Liandrat-Guigues, Suzanne (antol.). *Barthélemy Amengual – du Réalisme au Cinéma*, Paris, Nathan, Col. Réf, s/nº, 1997.

Lotman, Yuri, *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, Col. Imprensa Universitária, s/nº, 1978.

Sadoul, Georges. *Histoire de l'Art du Cinéma - des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 4ª edição revista e aumentada, 1955 [1949].

¹ Universidade do Algarve.

² Georges Sadou, *Histoire de l'Art du Cinéma - des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 4ª edição revista e aumentada, 1955 [1949], pp 19-31.

³ Para além de tudo o resto, porque ambos foram protagonizados por actores ou quem a sua vez quis fazer.

⁴ O mesmo raciocínio é aplicável ao interior do próprio filme quando pensamos no recurso às trucagens e aos efeitos especiais, que, no caso, são unicamente outros campos onde esta bi-univocidade entre real e ilusório se joga.

⁵ V. a propósito Suzanne Liandrat-Guigues (antol.). *Barthélemy Amengual – du Réalisme au Cinéma*, Paris, Nathan, Col. Réf, s/nº, 1997, pp 24-26.

⁶ Yuri Lotman, *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, Col. Imprensa Universitária, s/nº, 1978, p. 41.

⁷ Respectivamente, em *White Heat* de Raoul Walsh (1949) e *Mr Smith goes to Washington*, de Frank Capra (1939).

⁸ Ideia reformulada a partir da seguinte citação de Pedro Costa a propósito do seu filme *Ossos*: “Para mim é uma questão de princípio, neste filme não há um “plano vazio”, isto é, um plano sem a presença humana.”, in António Cabrita, “O trabalho da solidão”, “Cartaz”, *Jornal Expresso*, 08.11.97, p. 9.

La identidad de género: aproximación desde el consumo cinematográfico entre los estudiantes de la Universidad del País Vasco¹

Casilda de Miguel, Elena Olabarri, Leire Ituarte²

Décadas después de que las teóricas fílmicas feministas³ pusieran sobre el tapete la mediatización patriarcal que el cine ofrecía de la mujer y, ante la posibilidad de que el panorama cinematográfico haya podido sufrir notables cambios en relación con su consumo y sus estrategias de representación, buscamos recabar información sobre el valor del cine para una audiencia joven en una época en la que nuestra relación con la imagen ha variado tan sustancialmente. Tratamos de explorar, así mismo, hasta que punto la supuesta transformación de los roles de género ha sido asimilada por el discurso cinematográfico que consume esta generación que ha crecido con la institucionalización ya consolidada de las proclamas feministas.

Metodología y descripción de la muestra

La técnica de investigación seleccionada ha sido la encuesta. Un total de 405 alumnos de la Universidad del País Vasco la contestaron durante el mes de Mayo de 2001, siguiendo el método de muestreo por conglomerados mediante una estratificación proporcional por licenciaturas. El número de cuestionarios utilizados, tras un proceso de depuración y revisión de su consistencia se redujo a 379. El error muestral tolerado fue $\pm 5,9\%$ con un nivel de confianza del 95.5% para $p = q = 50$.

Atendiendo a la variable edad, se trata de un grupo bastante homogéneo: el 86.6% de los encuestados oscila entre los veinte y los veinticuatro años. La presencia por género de alumnos en el aula, en el momento de realizar la encuesta, fue de un 36.51% chicos frente a un 64.49% chicas

Con respecto a la disponibilidad económica no se observan diferencias reseñables por género salvo una muy sutil mayor solvencia en los chicos que en las chicas.

Resultados

1. Consumo cinematográfico

El primer dato que nos interesa conocer es el comportamiento de los estudiantes con respecto a una de las actividades de ocio: el consumo cinematográfico.

En función de la frecuencia de asistencia al cine, este colectivo se distribuye del siguiente modo:

Frecuencia	%
Nunca va al cine	0,8%
De vez en cuando	43,3%
Al menos una vez al mes	20,4%
Más de una vez al mes	24,3%
Una o más veces a la semana	11,2%

De acuerdo con estos resultados podemos afirmar que el 55.9% acuden al cine como mínimo una vez al mes lo que significa que, en mayor o menor medida, forman parte del público de cine. Comprobamos además que los espectadores que acuden con una alta frecuencia al cine – léase, el núcleo cinéfilo – (11.2%) es considerablemente mayor que el que no acude nunca (0.8%). Ni la variable género, ni el presupuesto real del que disponen están relacionados con su nivel de asistencia al cine.

Considerando la evolución que, en relación con la asistencia al cine, se ha podido producir en nuestros alumnos a lo largo de su vida, se observa – en la tabla 1- que el interés por el cine parece desarrollarse en la época universitaria. Un periodo marcado no sólo por una mayor libertad en el uso y disfrute del tiempo para el ocio, sino también, por una mayor inquietud cultural que tiene su reflejo lógico en el terreno audiovisual.

Tabla 1
Epoca de ir más al cine

Frecuencia en el momento actual	Nunca o de vez en cuando	Una o más veces al mes	Una o más veces a la semana
Infancia	7,3%	2,4%	0,0%
Instituto	27,4%	15,3%	2,4%
Universidad	35,4%	68,8%	87,8%
No hay diferencia	29,9%	13,5%	9,8%
Totales	100,0%	100,0%	100,0%

Resulta también relevante comprobar que sólo un 19.2% de los encuestados reconoce la época de instituto como el periodo en el que más iban al cine. Este dato cuestiona la tesis de aquellos que consideran que son los más jóvenes los que de forma abrumadora acuden a las salas⁴. El resultado de nuestra encuesta coincide, en este sentido, con el informe de la SGAE (2000)⁵.

2. Factores de influencia

2.1. Actividades de ocio

Ir al cine no parece una actividad prioritaria en los hábitos de ocio de este sector. Considerando los resultados de esta pregunta de respuestas múltiples – ver tabla 2 –, y en relación con la frecuencia de asistencia al cine se observa que la actividad prioritaria es salir con los amigos. El contacto con los medios de comunicación, – léase oír música, ver televisión o vídeos, ir al cine– ocupa un segundo lugar dentro de sus preferencias. La actividad más minoritaria es, sorpresivamente, la de conectarse a la red. Otro dato llamativo es la distancia que marcan los gráficos entre la práctica del deporte y la asistencia al cine.

Tabla 2
Actividades de tiempo libre por género

Actividad	Chicas	Chicos
Salir con amigos	32,7%	32,9%
Ver televisión	18,4%	17,4%
Conectarse a la red	3,9%	3,9%
Leer y oír música	22,6%	18,7%
Ir al cine	12,9%	9,6%
Hacer deporte	9,4%	17,6%

No existen diferencias sustanciales en los hábitos de ocio, en función del género. Tanto los chicos como las chicas comparten como actividad prioritaria salir con los amigos. Tampoco existen diferencias en el tiempo que dedican a estar conectados a la red. Como anécdota cabe observarse que existe una muy ligera diferencia que afecta al tiempo que dedican las chicas a las actividades de ir al cine, ver televisión, leer, oír música, frente al tiempo que los chicos dedican al deporte.

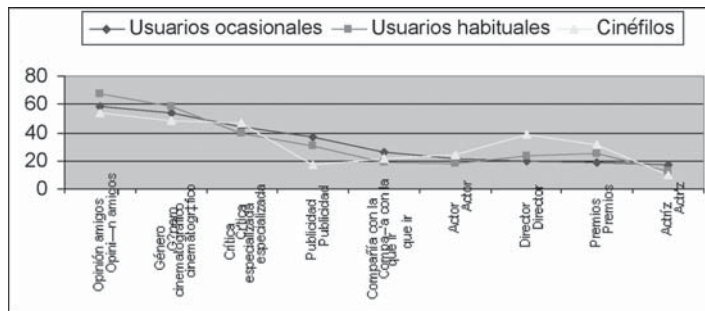
3. Criterios de elección de las películas

Cuando nuestros estudiantes deciden ir al cine. ¿Cuáles son los factores y criterios que condicionan la elección de la película que van a ver?

Las tres primeras razones que más influyen en la decisión de ver una película son coincidentes (ver gráfico 1). En primer lugar la opinión de los amigos, seguida del género cinematográfico y la crítica especializada. Se observa una relación proporcional inversa entre la publicidad y la cinefilia. El gráfico muestra que, también en el terreno del consumo cinematográfico, la publicidad parece un reclamo bastante efectivo de persuasión para el público indeciso o no fiel. La incidencia de los premios cinematográficos muestra ser, a su vez, un reclamo proporcional al incremento en la asistencia. Lo mismo sucede con el director, que parece recabar más la atención de los cinéfilos que la de aquellos que van poco al cine.

Resulta llamativo, a primera vista, el distinto poder de reclamo que tienen el actor y la actriz protagonistas como criterio de elección. La mayor atención al reparto masculino podría deberse a que el 63% de las personas que han contestado a la encuesta

Gráfico 1
Criterios de elección de las películas



son mujeres, pero también podríamos encontrar otras razones tales como el tradicional monopolio del protagonismo masculino en la historia cinematográfica.

La compañía como factor influyente es, lógicamente, más importante en aquellos sectores que menos asisten al cine.

En lo que a la variante género se refiere – tabla 3 – las diferencias más significativas, aún siendo bajas, afectan al director que parece ser un criterio de elección de más peso en los chicos frente a la publicidad que adquiere más importancia en el caso de las chicas.

Tabla 3
Criterios de elección de las películas por género

Criterios	Chicas	Chicos
Director	6,2%	11,0%
Compañía con la que ir	6,2%	9,5%
Actriz	4,0%	6,4%
Actor	5,9%	7,5%
Publicidad	12,8%	7,9%
Premios	8,8%	6,1%

4. Actores y actrices favoritos

La diversidad de gustos en cuanto a la preferencia de actores y actrices es notable. Un total de 130 actores frente a 106 actrices. A la luz de la tabla 4 resulta significativa la diferencia porcentual entre el actor y la actriz más citados y el resto. Otro dato curioso es comprobar la sustancial diferencia de edad entre los actores y actrices favoritos y la de los encuestados,

situándose en la cima de la popularidad actores que ya han cumplido los sesenta.

Tabla 4
Los actores favoritos

Chicos	
De Niro Robert	41,2
Pacino Al	14,9
Ford Harrison	12,3
Connery Sean	8,8
Bardem Javier	7,9
Hanks Tom	7,9
Noriega Eduardo	7,9
Gibson Mel	6,1
Nocholson Jack	6,1
Eastwood Clint	5,3
Hopkins Anthony	5,3
Norton Edward	5,3
Pitt Brad	5,3

Chicas	
De Niro Robert	27,0
Gere Richard	14,5
Pitt Brad	13,0
Connery Sean	12,0
Ford Harrison	11,0
Bardem Javier	10,0
Noriega Eduardo	9,0
Hopkins Anthony	8,0
Gibson Mel	7,5
Hanks Tom	7,5
Cruise Tom	7,0
Cage Nicholas	6,0
Clooney George	6,0

Se puede señalar, en primer lugar, el alto grado de coincidencia en la elección aunque el orden porcentual varíe. Como características de los actores destacan su profesionalidad, la versatilidad, el estilo, el carácter, el atractivo físico y la credibilidad. Si el modelo de referencia para los chicos es el prototipo de hombre varonil, duro, activo, con poder, en el caso de las chicas, se suma a este prototipo, el del hombre más sensible (Richard Gere), vulnerable (Harrison Ford) y el añadido del atractivo físico.

Tabla 5
Actrices Favoritas

Chicos	
Roberts Julia	26,2
Cruz Penélope	12,6
Sarandon Susan	10,7
Pfeiffer Michelle	10,7
Bullock Sandra	9,7
Foster Jodie	7,8
Raider Winnona	6,8
Sánchez Gijón Aitana	6,8
Maura Carmen	5,8
Binoche Juliet	5,8
Bacall Lauren	4,9

Chicas	
Roberts Julia	51,4
Bullock Sandra	11,0
Sarandon Susan	10,5
Ryan Meg	8,8
Foster Jodie	8,3
Streep Meryl	8,3
Maura Carmen	8,3
Raider Winnona	7,7
Cruz Penélope	7,2
Pfeiffer Michelle	6,1
Binoche Juliet	5,5

Con respecto a las actrices – tal como se muestra en la tabla 5 – considerando las diferencias por género, observamos que los chicos citan a un total de 75 actrices frente a las 77 que citan las chicas. De las actrices favoritas destacan su profesionalidad, físico, simpatía, personalidad, sensualidad, atracti-

vo, belleza, capacidad, humor, sinceridad, versatilidad. El orden de preferencias de las chicas muestra una combinación entre el modelo idílico de una feminidad como la de Julia Roberts o Sandra Bullock y el carisma y la fuerza de una Susan Sarandon o una Jodie Foster. Parece que Julia Roberts para las chicas y Robert de Niro para los chicos se erigen como los modelos actuales de identificación de la feminidad y la masculinidad respectivamente.

La percepción del grado de erotización en la construcción del cuerpo responde a la idea de que en el cine actual sigue siendo general una mayor erotización del cuerpo femenino. No se aprecia el cambio que se va produciendo en la publicidad, las teleseries o los filmes para adolescentes donde se puede observar una erotización cada vez mayor del cuerpo masculino. Quienes consideran que existe una mayor erotización del cuerpo femenino comparten la idea del mayor protagonismo del hombre sobre la mujer. Lo que nos permite observar que se mantiene el estereotipo clásico: hombre, protagonista, activo frente a la mujer, secundaria, pasiva, objeto de deseo. Y quienes consideran que la erotización del cuerpo es la misma, también consideran que tanto unos como otras gozan del mismo protagonismo.

5. Cine e identidad de género

Otra cuestión sin duda significativa para nuestro análisis fue la de saber qué es lo que los encuestados entienden por la denominación “cine de mujeres”.

Observando el gráfico 2 no aparecen diferencias significativas aunque los dos primeros grupos – usuarios ocasionales y usuarios habituales – entienden en mayor proporción que el cine de mujer es sinónimo de cine de amor frente al grupo de los mas cinéfilos que definen el cine de mujeres como aquel protagonizado por una mujer. Desde el punto de vista de la construcción de la identidad sorprende lo conservador de la respuesta en referencia a su propia realidad de vida, manteniéndose el planteamiento de los roles convencionales.

Es importante contrastar estos datos con el resultado de la siguiente pregunta que les formulamos. ¿Qué entiendes por cine de hombres?

Gráfico 2
Definición de “cine de mujeres”

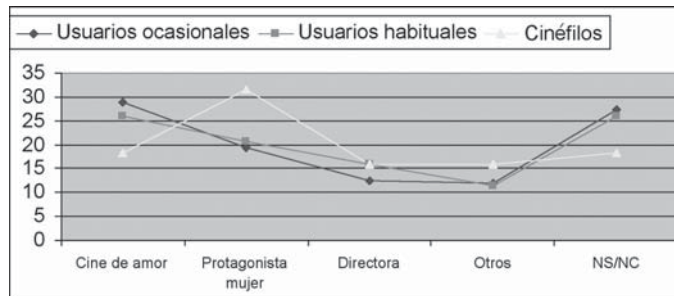
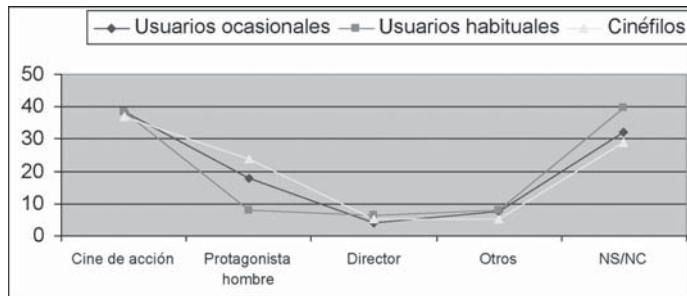


Gráfico 3
Definición de “cine de hombres”



Por medio del gráfico 3, vemos que la definición de cine de hombres no está directamente relacionada con la frecuencia de asistencia al cine. Las dos respuestas mayoritarias a esta cuestión son, en primer lugar, definir el cine de hombres como un cine de acción. Llama la atención el alto porcentaje de alumnos que responden con un No saben / No contestan. Conviene señalar también como dato de interés que el porcentaje de quienes consideran el cine de mujeres como aquel dirigido por una mujer supera al de quienes consideran que el cine de hombres es el dirigido por un hombre. El motivo de este contraste puede residir bien en que socialmente sigue considerándose que el hombre es la norma a partir de la cual se construyen los roles de género y no se cuestiona, bien en que la dirección femenina es, todavía hoy, excepcional.

Lo mismo sucede con el protagonismo. El cine de mujeres se identifica más como el protagonizado por una mujer mientras que la asociación entre el protagonismo mascu-

lino y la denominación de “cine de hombres” parece tener menos adeptos. En general que el protagonista sea un hombre parece lo natural y no resulta reseñable. Una vez más la norma social determina los indicadores de género.

El apartado otros, recoge respuestas marginales y variadas. Fórmulas combinadas de algunas de las propuestas lanzadas por nosotros, tales como “un cine hecho por mujeres que cuenta historias de mujeres protagonizadas por una mujer”, hasta otras que recogen la opinión tanto de que no hay diferencias reseñables como de que se trataría de un cine que interesa a las mujeres.

Si la realidad es producto de las interpretaciones que hacemos del conocimiento diario, podríamos pensar, con respecto al tema de la identidad, que o bien se desconoce o bien no interesa. La concepción que las personas encuestadas tienen del cine de género es muy tipificada y sin duda indicativa de una escasa conciencia de los debates actuales de género.

Conclusiones

Los datos más significativos que se pueden extraer de esta encuesta, a tenor de lo ya expuesto, son:

- Los estudiantes de la U.P.V. son consumidores habituales de cine. Ni la diferencia de género ni el presupuesto mensual del que disponen están relacionados objetivamente con el mayor o menor consumo cinematográfico.

- La cinefilia se desarrolla en la época universitaria.

- No existen diferencias sustanciales en los hábitos de ocio. Tanto los chicos como las chicas comparten como actividad prioritaria salir con los amigos. No se aprecian diferencias en el tiempo que dedican a estar conectados a la red pero sí un ligera variable que afecta al tiempo que dedican las chicas a actividades tales como ir al cine, ver televisión, leer u oír música frente al que los chicos emplean en practicar deporte. Estos resultados parecen evidenciar que el cine no es la fuente de autoridad dominante en la construcción de modelos de referencia.

- En la decisión de la elección de una película es prioritaria la opinión de los amigos. Considerar la crítica especializada como referente no se ajusta a la realidad. El director parece ser un criterio de elección de más peso en los chicos frente a la publicidad que adquiere más importancia en el caso de las chicas, aunque la diferencia no es muy significativa.

- La totalidad de los estudiantes encuestados afirma que lo que busca, cuando va al cine, es en primer lugar entretenimiento y en segundo lugar emoción. Con una ligera diferencia se observa que nuestras estudiantes se interesan más por los valores humanos, la cultura y el conocimiento frente a los estudiantes que parecen preferir los efectos especiales y los planteamientos estéticos.

- En lo que a las preferencias de los géneros cinematográficos se refiere no se detectan diferencias sustanciales entre los chicos y las chicas. La comedia es el género más valorado. Sólo como anécdota, ya que la divergencia es mínima se podría señalar el interés que los chicos muestran por la ciencia ficción, el cine de acción y en menor medida por el cine negro frente al que las

chicas demuestran por el drama y el cine de terror.

- Las preferencias en cuanto a actores y actrices es también indicativa de una diversidad de gustos notable. Resulta curioso comprobar la sustancial diferencia de edad entre los actores y actrices favoritos y la de los encuestados.

- La percepción del grado de erotización en la construcción del cuerpo responde a la idea de que en el cine actual sigue siendo general una mayor erotización del cuerpo femenino.

- Quienes consideran que existe una mayor erotización del cuerpo femenino comparten la idea del mayor protagonismo del hombre sobre la mujer. Quienes estiman que la erotización del cuerpo es la misma, también opinan que tanto unos como otras gozan del mismo protagonismo.

- Se manifiesta una actitud conservadora en relación con la identidad de género. La identificación del cine de mujeres con el cine de amor y del cine de hombres con el cine de acción, refleja un modelo de identidad definido previamente en la construcción de género.

- Conviene señalar que el porcentaje de quienes identifican el “cine de mujeres” como aquel dirigido por una mujer supera al de quienes estiman que “el cine de hombres” es el dirigido por un varón. El motivo de este contraste puede residir bien en que socialmente sigue considerándose que el hombre es la norma a partir de la cual se construyen los roles de género y no se cuestiona, bien en que la dirección femenina es todavía hoy, excepcional.

- Se advierte una despreocupación tanto por los debates como por las propuestas alternativas de creación en torno a la representación de la identidad de género.

En definitiva, ni el panorama cinematográfico ni su consumo parecen reflejar al mismo ritmo los cambios que se han venido produciendo tanto en la realidad social como en los debates de género. Consideramos una tarea urgente que la progresiva institucionalización de las proclamas de la igualdad sean parejas a la introducción de los debates de género en las propuestas educativas, políticas y socioculturales que modelan nuestro imaginario colectivo.

Bibliografía

- Altares G.** (2001) “Química aplicada” en *Academia*, nº 29, invierno, pp 6-18
- Butler J.** (1990) *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, London: Routledge.
- Foucault M.** (1976) *Histoire de la sexualité (vol. I, II, III)*, Paris: Gallimard. Trad. Cast. (1993) *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI.
- Giddens A.**, (1997) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Península.
- Haskell M.** (1973), *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnston C.** (1973), “Women’s cinema as counter-cinema”. Notes on Women’s cinema” SEFT., Glasgow. Reimpreso en *Screen* (1991: 24-31)
- Kaplan E.A.** (1978), *Women in film noir*, London: BFI.
- Kuhn A.**, (1982) , *Women’s pictures: feminism and cinema*, London: Routledge & Kegan Paul. Trad. Cast. (1991) *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- Lauretis T. de** (1984) *Alice doesn’t: feminism, semiotics, cinema*, London: MacMillan. Trad. Cast. (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- Lauretis T. de**, (1987) *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, London: MacMillan Press Ltd.
- Mulvey L.** (1975) “Visual pleasure and narrative cinema” en *Screen*, nº 16, Autumn, pp. 6-68. Trad. Cast. (1988) “Placer visual y cine narrativo” en *Documentos de trabajo*, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV.
- Rosen M.** (1973), *Popcorn venus. Women, movies and the american dream*, New York: Avon.
- VVAA**, (2000), *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural* Madrid: Fundación Autor/ SGAE.

¹ Este estudio constituye una pequeña parte de un proyecto de investigación financiado por la Universidad del País Vasco 1/UPV-00016.323-H-13993/2001.

² Universidad del País Vasco.

³ M. Haskell (1973), M. Rosen (1973), C. Johnston (1973), L. Mulvey (1975), E.A. Kaplan (1978), entre otras.

⁴ Tal como señala Altares G. (2001) en “Química aplicada” en Rev. *Academia*, nº 29, invierno, pp. 6- 18, al afirmar que “en teoría los adolescentes son los reyes del cine en España, en eso coinciden prácticamente todas las personas consultadas durante la elaboración de este reportaje”.

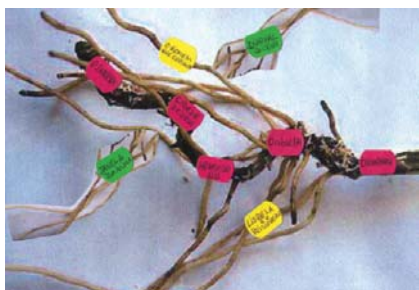
⁵ VVAA (2000), *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, Madrid: Fundación Autor/ SGAE, p.72 que constata que “El núcleo cinéfilo se configura con jóvenes menores de 35 años, especialmente entre los 21 y los 24 años”.

“Linhas de fuga” na cinematografia brasileira contemporânea

Denize Correa Araujo¹

“Eu percebia maneiras de ver cuja diversidade me interessava muito mais que os próprios objetos.” (Paul Valéry)

Este ensaio pretende, em primeiro lugar, contextualizar a produção cinematográfica contemporânea brasileira dentro da estrutura do “rizoma”, assim definida por Gilles Deleuze e Félix Guattari como não arbórea com raiz unívoca, mas sim múltipla, com linhas não só de segmentaridade como também de desterritorialização e fuga. Para maior clareza, preparei uma imagem-mapa cartográfico do contexto atual. As cores servem para melhor visualização. Em vermelho citei alguns filmes que seguem a tendência do momento, ou seja, uma leitura da problemática social. Em verde estão as linhas de fuga que, neste momento, apesar de não tão valorizadas, representam uma tentativa de produzir textos mais poéticos ou mesmo mais reflexivos. Em amarelo estão alguns filmes que não podem ser considerados em nenhuma das duas tendências anteriores, mas têm algumas características de uma ou outra.



A escolha do rizoma surgiu do próprio conceito do termo, enquanto representativo do ecletismo da cinematografia brasileira e, ao mesmo tempo, da estrutura sólida de linearidades entremeadas por estruturas mais frágeis, dóceis, mas persistentes. Filmes em vermelho, tais como “Cidade de Deus”, “O Invasor” e “Carandiru”, mesmo tecnicamen-

te bem finalizados, reforçam os estereótipos da violência, pobreza e subdesenvolvimento, que já fazem parte do imaginário estrangeiro, que assim identifica nosso cinema. Os filmes em amarelo trazem novas leituras, mas ainda não fazem parte de linhas de fuga no rizoma. Estão de alguma maneira linkados às tendências atuais. “Amarelo Manga” por exemplo, retrata e maximiza o submundo, criando uma estética do kitsch, que remete aos filmes de Lina Wertmüller, mas é também bastante violento. “Lisbela e o Prisioneiro” segue a linha da “Rosa Púrpura do Cairo”, mas por vezes se torna um pouco melodramático e romantizado. “O Homem que Copiava” é bem feito e traz novo enfoque, mas apresenta soluções simplistas, embora as mesmas possam ser lidas obliquamente, de maneira irônica.

Não obstante o cinema brasileiro atual tenha seguido rumos mais definidos dentro de uma estética de exportação, outros segmentos, mesmo obscuros e aparentemente sem grande importância, subsistem e se alimentam de poucas fontes. São os filmes-arte, oferecendo seus textos reflexivos à contemplação e seguindo teimosamente “linhas de fuga” como se quisessem pertencer despertando. Dentre estes, selecionei dois longa-metragens, “Durval Discos” (Anna Muylaert, 2002) e “Janela da Alma” (João Jardim e Walter Carvalho, 2001), que, em seus caminhos diferenciados, oferecem momentos de sensibilidade, destinados a um público mais reflexivo e menos comercial.

Sem pretender condenar o cinema mais comercial brasileiro, que é importante e trouxe o público de volta ao produto nacional, nesse ensaio minha intenção é enfatizar o outro lado, que é também parte dos tantos brasis que coexistem no imenso cenário do país.

Quando Mikhail Bakhtin descreve um dialogismo, uma polifonia de vozes dentro do texto dostoyevskiano, a idéia que sempre

me vem em mente é a de um rizoma, não só pela sua fisicalidade mas por sua filosofia digressiva, sempre escapando ao estaque, ao tradicional, ao monocórdio. Mas me parece que o rizoma contém mais do que apenas o lado de fuga, pois oferece simultaneamente as linearidades, os platôs, evitando maniqueísmos e dicotomias ultrapassadas. Como dizem Deleuze-Guattari, “há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha” (Deleuze-Guattari, 2000: 15).

Em “Janela da Alma”, Wim Wenders diz que atualmente poucos filmes deixam espaço para a imaginação. Parece que a sucessão verbal e não-verbal deve ser intensa, propositalmente evitando algum tempo para a imaginação. Os dois filmes escolhidos, por outro lado, nos recompensam com visuais e diálogos que fazem pensar: pensar com imagens desfocadas, em “Janela da Alma”, e pensar com imagens simbólicas em “Durval Discos”, sendo que estas levam a um segundo lado, que é, na verdade, a proposta da diretora Anna Muylaert, quando explica seu filme, dizendo que é como um dos antigos longplays: tem o lado A e o B. Enquanto no lado A o roteiro segue um rumo até bastante previsível, no lado B transmite as consequências da solidão, da falta de perspectiva e da esperança de uma nova vida, representada por Kiki, a menina que surge inesperadamente na vida de Carmita, a mãe idosa e Durval, seu filho solteiro. Simbolicamente podendo se referir ao pós-modernismo e sua libertação de um passado incômodo ou à própria existência humana, filosoficamente questionada, fazendo entrever seus vazios, seus vácuos e seus temores, “Durval Discos” vai literalmente desenhando um quadro patético e assustador que termina por revelar as angústias e fragilidades do ser humano e, especialmente, da velhice e de seu companheiro, um desconforto pelo que poderia ter sido, pelo que o futuro reserva, pela insegurança do presente. Os espaços tão confortáveis e esperançosos do lado A se transformam em pesadelos no lado B. Apesar de prenunciados sutilmente, surpreendem o espectador com sua força intensa, exigindo uma tomada de posição frente ao questionamento premente.



O que aproxima os dois filmes, aparentemente tão diversos, é a surpresa que oferecem ao espectador, já tão condicionado às fórmulas hollywoodianas, onde o inusitado parece ser proibido. Ambos os filmes seguem caminhos rizomáticos, passando por linearidades e linhas de fuga, mas enquanto “Durval Discos” nos conduz a um espaço quase surreal, “Janela da Alma” nos leva a amplas estradas digressivas, entremeadas por visuais desfocados e relaxantes, por espaços em branco, como entrelinhas relevantes, que constroem uma narrativa paralela, de entradas e saídas, e que denominei de “poética do desfocamento” em artigo recentemente escrito (Araujo, 2004: 6).



O tema do “olhar” parece ser conduzido aleatoriamente, sem roteiro definido, ora se referindo à deficiência física, ora à mental, e por vezes sugerindo que a falta de visão seria benéfica ao forçar espaço para uma visão interna, na mente. Saramago comenta que se Romeu tivesse a acuidade dos olhos do falcão, provavelmente nunca teria se apaixonado por Julieta, ao ver nela os pequenos detalhes da pele ou as imperfeições das feições. Wim Wenders menciona que só com óculos consegue enquadrar melhor a cena.



Para Bakhtin, a alteridade é a condição da identidade: os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus. (Faraco, 1996: 125). Maria Teresa de Assunção Freitas complementa: “o eu para Bakhtin só existe a partir do diálogo com outros eus. O eu precisa de colaboração dos outros para poder definir-se e ser autor de si mesmo. Uma única consciência não pode dar sentido ao seu eu” (Freitas, 1996: 175). Bakhtin define três categorias: o eu para mim (auto-percepção), o eu para os outros (como pareço aos olhos dos outros) e o outro para mim (como percebo o outro). Além disso, observa que posso ver o que o outro não pode (sua própria imagem e expressão) e o outro pode ver o que eu não posso, favorecendo assim uma complementaridade de visões (Freitas, 1996: 175).

Evgen Bavcar, ao comentar sobre sua cegueira, lembra que a fotografia é sempre construída com o olhar do outro e é muitas vezes na mente que a imagem se forma. Agnès Varda, por outro lado, dá um depoimento emocionado sobre as imagens que fez de seu marido para tê-lo mais perto dela após a morte, imagens tão próximas que nos fazem sentir o pulsar das veias, os poros se dilatando, a tez já marcada pela idade. Ao lado de depoimentos tão reflexivos há outros irrelevantes, mas que mais uma vez caracterizam a estrutura rizomática, onde a erva daninha também tem seu lugar.



Enquanto “Janela da Alma” traz imagens desfocadas que remetem a lugares distantes e a outras paisagens mentais, “Durval Discos”, com suas cores vibrantes e elementos distintos, produz o mesmo efeito, conduzindo o espectador para fora da cena, ajudando-o a transcender a tela, a criar espaços para reflexões filosóficas, voltando ao filme sempre que não mais conseguir suportar a pressão do exterior e saindo do filme também quando este se torna absurdamente pesado. O tom nostálgico em alguns depoimentos em

“Janela da Alma” dialoga com as cenas da loja de Durval, com seus longplays repletos de memória, de um imaginário que está se diluindo frente à invasão de CDs. Quando Rita Lee visita a loja, a emoção redobra e remete o espectador aos shows da MPB, à era de ouro da música brasileira. Por atalhos, pode-se ainda dizer que os ecos desse passado glorioso convergem também nas figuras emblemáticas de um Saramago, de um Manoel de Barros, de um Hermeto Pascoal, ou de um Wim Wenders que, com seu “Paris Texas” levou o cinema alemão a uma transcendência filosófica, questionando a existência, o relacionamento, a sobrevivência, temas também evocados em “Durval Discos”.



Tanto a teoria do dialogismo de Bakhtin quanto a do rizoma de Deleuze e Guattari se referem a textos polifônicos e complexos, com estruturas dinâmicas e roteiros inusitados. A diversidade de opiniões e enfoques em “Janela da Alma” sugere o “mosaico de citações” de Julia Kristeva, quando esta discorre sobre a intertextualidade em textos que não se limitam a descrever o óbvio, e onde as interfaces verbais e não-verbais trabalham em complementaridade, evitando redundâncias, textos onde outras vozes interagem, concordando, discordando ou apresentando uma nova versão. Os depoimentos do vereador cego Arnaldo Godoy, apesar de convergir com os do fotógrafo cego em certos pontos, diferem radicalmente em outros. Como Bakhtin comenta: “Sem entender a nova forma de visão, é impossível entender corretamente aquilo que pela primeira vez foi percebido e descoberto na vida com o auxílio dessa forma” (Bakhtin, 1981: 36). Ao contrário disso, a timidez da menina ao ter que usar óculos também denota certos pontos de convergência com o que Hermeto

Pascoal diz sobre sua deficiência, mas diverge na maneira de encarar os fatos. Marjit Rimminen, a cineasta finlandesa de animação, se surpreendeu quando seus amigos não notaram sua cirurgia para corrigir sua visão, provando assim que o problema havia sido superado e que sua percepção era mais emocional do que real. Enquanto em sua infância havia sido tolhida em seus desejos, agora pode ser o que quiser, até princesa. “Os fios da marionete, consideramos como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras” (Deleuze-Guattari: 2000, 16).

Quanto à estrutura do rizoma, os dois textos seguem caminhos diversos. Enquanto “Janela da Alma” parece não ter começo nem fim, é uma sucessão de platôs com algumas linhas de fuga, “Durval Discos” parece seguir um grande platô no lado A e uma imensa linha de fuga no lado B.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (Deleuze-Guattari, 2000: 18)

Ambos os textos desterritorializam os espectadores em algum ponto de sua trajetória. Em “Durval Discos”, a desterritorialização ocorre a partir do momento em que a imprevisibilidade começa a ganhar espaço, desconstruindo imaginários, escapando do esperado, levando para um caminho sem volta. Parece que estamos à beira de um precipício, com um veículo sem freio. As cenas se aceleram, os universos convergem, Kiki em sua inocência desenha com sangue, a mãe de Durval, em sua insanidade, se recusa a agir racionalmente. Durval é forçado a se posicionar, nada mais será como antes. O longplay finalmente se quebra, após tantos anos resistindo aos fatos.



“Janela da Alma” também desterritorializa os espectadores, à maneira em que insere visuais inesperados, desfocados, e depoimentos sem coesão, com enfoques que levam a uma cartografia errática, tal qual um “easy rider”, incitando a imaginação, provocando vazios como estradas sem saída, para logo achar um atalho, ou outra “linha de fuga”.



A escolha do corpus a ser analisado nesse ensaio não privilegiou o gênero documentário ou o gênero ficção, insinuando que um seja mais poético que outro. Sendo assim, “Janela da Alma” é um documentário e “Durval Discos”, um filme de ficção. Este é mais um ponto de convergência para esclarecer que ambos os gêneros possuem possibilidades de transcendência e reflexão. O que ambos têm em comum é a trajetória inesperada, a surpresa ao espectador, a estrutura diferenciada. As divergências se fazem sentir no decorrer da edição: enquanto “Janela da Alma” incita a imaginação ao apresentar seus vazios, espaço em branco para a ação do espectador, “Durval Discos” conduz suavemente para um final feliz, mas muda de lado antes desse chegar, para adotar outra estrada, que choca e agride, dividindo opiniões.

Enquanto filmes como “Carandiru”, “Ônibus 174” e “Cidade de Deus” se mantêm limitados a problemas sociais brasileiros, reforçando estereótipos, e chegando quase a ser filmes-denúncia, os dois textos escolhidos evitam esse caminho, escolhendo elementos estéticos e questionamentos filosóficos para transcender o cotidiano violento, a mimética transcrição da violência e a espetacularização do horror.

Filmografia

Ficha Técnica do filme “Janela da Alma”:
documentário, 73 minutos, Brasil, 2001.

Direção: João Jardim e Walter Carvalho

Roteiro: João Jardim

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Karen Harley e João Jardim

Distribuição: Copacabana Filmes

Ficha Técnica do filme “Durval Discos”:
ficção, 96 minutos, 2002

Roteiro: Anna Muylaert

Direção de fotografia: Jacob Solitrenick

Direção de arte: Ana Maria Abreu

Trilha sonora original: André Abujamra

Montagem: Vânia Debs

Elenco:

Ary França

Etty Fraser

Marisa Orth

Isabela Guasco

Letícia Sabatella

Rita Lee (participação especial)

Bibliografia

Araujo, Denize C. *Janela da Alma”: por uma poética do desfocamento*. Congresso da Compós, UESP, junho de 2004.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoyevski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

Deleuze, Gilles e Félix **Guattari**. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 2000.

Faraco, Carlos Alberto. “O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica”. In *Diálogos com Bakhtin*, org. Castro, Faraco e Tezza. Curitiba, Editora UFPR, 1996, 113-126.

Freitas, Maria Teresa de Assunção. “Bakhtin e a psicologia”. In *Diálogos com Bakhtin*, org. Castro, Faraco e Tezza. Curitiba, Editora UFPR.

Stam, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.

¹ Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil.

Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais

Fernando Andacht¹

Introdução: o movimento indicial na mídia contemporânea

O texto procura caracterizar um gênero que abrange diversos formatos muito populares no mundo, quais sejam: o *reality show* televisivo, o documentário cinematográfico e a fotografia jornalística. Todos se dedicam à representação do real, o que faz pensar num verdadeiro movimento indicial na mídia. Penafria (2003a) propõe o termo “documentarismo” para analisar todo e qualquer filme a partir dos componentes do gênero documentário clássico (ex. a filmografia de Grierson). Proponho descrever estes formatos como casos concretos do **gênero indicial**: o resultado da hegemonia ou do predomínio neles da classe de signo que possui um laço existencial, factual com seu objeto dinâmico – o real considerado fora da relação de representação. O motivo para introduzir o termo “indicial” não é uma simples mudança de uma palavra por outra, mas é uma decorrência do uso da semiótica triádica e pragmática de C. S. Peirce (1839-1914) para a análise da representação do real na mídia. Graças às contribuições recentes de pesquisadores do universo lusófono à análise do registro documentário no cinema e na televisão, é possível avançar na discussão sobre uma oposição ontológica fundamental na reflexão sobre a mídia hoje: a problemática fronteira entre o real e a ficção.²

Na semiótica triádica, o termo “indicial”, que caracteriza as três formas de realismo documentário no texto, deve ser compreendido como uma das três classes sógnicas que resultam da relação entre o signo e o real a ser representado ou objeto dinâmico. Assim, índice, ícone e símbolo se alicerçam nas relações de contigüidade existencial, de semelhança e de interpretabilidade geral, respectivamente. No texto, vou me concentrar no segundo tipo, o índice, com a ressalva de que nos formatos considerados se com-

binam em distinto grau os três tipos de signo para gerar o significado. Porém, postulo que o índice é o signo predominante nesses formatos, o que determina seu efeito de sentido específico, de gênero, no público. Mas, como ter certeza de que o gênero indicial representa o real e, portanto, estabelece uma diferença com a ficção e com os outros gêneros? Para responder à questão recorro ao dispositivo pragmático de análise do sentido criado por Peirce em 1878.

A máxima pragmática de Peirce (CP 5.403)³ define o significado de um conceito (p. ex. “documentário fílmico”) como o conjunto de suas “consequências práticas”. Por sua vez, elas são as “*consequências experienciáveis*” dos conceitos (Ibri 2000:33), que apresentarei aqui como todo aquilo que decorre fenomenicamente dos conceitos, isto é, aquilo que pode ser observado na experiência (do público, do crítico, etc). O acirrado debate sobre a autenticidade do registrado no *reality show* e no documentário, assim como uma forte resistência social a olhar um documento fotográfico que fornece uma evidência insuportável da fragilidade coletiva, logo após de um ataque terrorista, são alguns exemplos de tais experiências. A pragmática concebe o significado como “o lado exterior que gera o próprio conceito” (Ibri 2000:34). Tal análise permite explicar o vínculo dos formatos da mídia com o real. Embora existam manipulações, mentiras e interferências de toda classe (montagem, efeitos especiais, etc), isso não altera o estatuto indicial do gênero dos formatos midiáticos considerados. No limite, tais alterações determinam a existência de alguma falta ética ou estética no gênero.

Alguns antecedentes analíticos recentes sobre o gênero documentário

Os trabalhos de Godoy (1999), Penafria (2003, 2004) e Rial (2003) analisam do ponto

de vista tecnológico e semiótico o documentário, e sua conflituosa relação com seu assunto distintivo, o real extra-midiático. Para me posicionar no que diz respeito às propostas teóricas destes autores, apresento abaixo um resumo de seus argumentos. Conforme os pesquisadores citados, o documentário

- a. não consegue transpor o real (Rial 2003);
- b. não é uma representação conclusiva do real (Penafria 2003);
- c. tem uma diferença de grau e não de natureza com respeito à ficção (Penafria 2003)
- d. serve para caracterizar todo filme, e mais ainda no caso dos filmes de autor (p. ex. uma obra típica de Almodóvar) (Penafria 2004);
- e. não cria a realidade mas a descobre e exhibe seus aspectos existenciais, menos do que sua generalidade (Godoy 1999).

Coincido com o primeiro ponto, que Rial (2003) postula com respeito à transmissão televisiva do futebol. O dicionário *Aurélio* define o verbo **TRANSPOR** como o ato de “pôr (algo) em lugar diverso daquele em que estava ou devia estar”. Embora seja verdade que não há tal transposição no gênero indicial, isso também é válido para todos os outros gêneros. Não é possível colocar o mundo tal qual é num filme, num vídeo, nem no papel Kodak. Todo formato da mídia é uma **representação** ou signo do real e não uma transposição. Peirce (CP 5.283) postula que a percepção é direta e mediada a um mesmo tempo. Como o arco íris, que é a manifestação do sol e da água, toda representação consiste na convergência de um sistema representacional e do real. Portanto, o que seria, segundo Rial (2003), uma carência do documentário constitui, *a priori*, a condição essencial de toda ação sógnica ou semiose. O signo é a manifestação interpretativa de alguém e também de algo independente dos intérpretes, e dos próprios signos.

Vamos agora ao segundo argumento. As três relações do signo com o representado acima mencionadas são os três modos básicos de conhecer o mundo. Penafria (2003) admite a natureza representacional do documentário, mas ela objeta que tal representação “é inconclusiva”, porque sua revelação é parcial. Concordo com tal postulado, mas trata-se de uma condição de todo signo, que pela sua natureza é uma revelação parcial

e falível do real. Sob este prisma, cada signo é uma promessa não totalmente cumprida, ou uma que não pode não fazer novas promessas. Só no longo prazo, postula-se uma convergência tendencial entre o objeto dinâmico (o real fora de toda representação) e a interpretação chamada final. Nem o filme-Zapruder, que é o exemplo considerado pela autora, nem os inúmeros livros escritos nos últimos quarenta anos sobre o célebre assassinato de Dallas exaurem a interpretação desse acontecido. Mas os signos procuram e, de fato, conseguem revelar aspectos sucessivos do real a uma criatura falível como o ser humano, e assim a aproximam à verdade. Postular uma tendência aproximativa em direção à verdade não é o mesmo que negar absolutamente tal possibilidade.

O terceiro ponto refere-se ao postulado de Penafria (2003a) sobre a diferença de grau entre o documentário e a ficção. Há aqui uma afinidade com o ponto de vista semiótico. No mundo real não há ícones, índices ou símbolos puros. Para se manifestar, o índice deve incorporar alguma qualidade, i.e., um ícone, e no seu funcionamento, o símbolo necessita incorporar os outros dois tipos de signo. No clássico romance de Daniel Defoe, a pegada de Sexta-feira na areia apresenta ao naufrago a indicação palpável da existência de outra pessoa, **junto com** a forma de seu pé.⁴ Claro que poderia ter sido uma falsa pista, uma forma natural feita pelo vento na ilha. Porém, o decisivo neste contexto, conforme o propósito de Robinson, é o valor indicial da representação, isso é **o dominante**.

Em 1935, Jakobson propôs o conceito formalista de “dominante”, que definiu como “um dispositivo na hierarquia interna do signo global constituído pela obra literária, (e que) sempre é levado ao primeiro plano (*foregrounded*)”.⁵ Tal como o elemento focado da obra de arte “assegura sua *gestalt* ou ordem total”,⁶ no que diz respeito ao propósito sistêmico que regula seu uso, cada signo manifesta a primazia de uma relação sógnica, conforme Peirce. É seu aspecto indicial o que gera a expectativa do público do documentário *Edificio Máster* (Brasil, 2002, **EM** de aqui por diante), que, naturalmente, inclui na sua complexa *gestalt* símbolos, índices e ícones. Se apagássemos a relação de contiguidade existencial entre as imagens

e sons do filme e isso que de fato existe, além da filmagem, naquele prédio verdadeiro e não cinematográfico de Copacabana no Rio de Janeiro, onde a ação acontece, essa obra cinematográfica mudaria completamente. *EM* seria mais uma ficção encenada na bela cidade carioca.⁷ É verdade que tanto na ficção quanto no documentário há “um olhar, uma visão sobre determinado assunto”, segundo Penafria.⁸ Mas é o dominante indicial o que determina logicamente o efeito de sentido primordial do formato considerado, sem ignorar a influência dos outros elementos presentes no filme.

É preciso introduzir, porém, uma cautela analítica na proposta gradualista desta pesquisadora na sua versão extrema, qual seja: “todo filme é documental”.⁹ Em princípio, não há coisa nenhuma que não possua as três propriedades categoriais que analisam a experiência da realidade no modelo semiótico triádico – Primeiridade, Segundidade e Terceiridade (CP 1.525). Baseadas nestas categorias, as coisas representadas desenvolvem relações icônicas, indiciais e simbólicas.¹⁰ Um típico filme de Almodóvar pode sim documentar, como afirma Penafria, enquanto ele é um índice do realizador, de seu estilo. Mas isso não funciona, *ipso facto*, como critério para classificá-lo no gênero documental (ou indicial). Conforme Lefebvre, “seria impossível fazer o inventário de todos os objetos que uma coisa, uma vez semiotizada, pode chegar a representar”.¹¹ Nesse texto dedicado a analisar uma célebre pintura de Magritte, Lefebvre propõe uma longa lista de possíveis referências dessa obra pictórica. Dentre elas só mencionarei duas: a Bélgica e o lugar específico onde um visitante encontra-se, num momento dado, no museu. Mas estes não são índices constitutivos daquela obra de arte de Magritte **como** obra de arte, porque tais índices não revelam seu significado estético. A falácia da proposta de considerar documental todo filme, e alguns deles ainda ‘mais documentais (porque) nos mostram que estamos perante um filme de um e não de outro autor’,¹² decorre de não fazer a distinção entre o suporte material através do qual se manifesta uma representação e seu objeto semiótico. Somente o objeto representado é teoricamente relevante para decidir se há uma primazia

do índice, do ícone ou do símbolo num contexto determinado. O documentário *EM* tem como seu objeto semiótico o fato singular de um encontro concreto com as pessoas e lugares registrados, segundo as palavras do realizador Coutinho.¹³ O filme é a crônica do aqui e agora, a evidência audiovisual de uma resistência diádica entre quem filma e quem é filmado. Isso constitui o aspecto documental do documentário, seu sentido oficial e público, o chamado “*indexing*” do filme.¹⁴

Embora seja verdadeiro, o resultado apontado pela proposta que faz Penafria (2004) da existência de um documentarismo generalizado não parece ser produtivo. Em princípio, não haveria coisa nenhuma no mundo que não possa incluir-se nesta categoria fílmica, o qual esvaziaria este conceito de seu valor heurístico. Se tudo fosse documental, nada poderia ser definido assim informativamente. Uma ilustração da utilidade da distinção documental/ficção encontra-se num clássico da cinematografia mundial: o *backstage* do filme *Fanny e Alexander* (Suécia, 1982), de Ingmar Bergman. Não é problemático afirmar que aquele filme, do qual o documentário ulterior exhibe os bastidores, é uma típica obra do mestre sueco. Mas isso não converte o filme ficcional num documentário do estilo de Bergman. Se fosse assim, como definir-se-ia o *making up* de Bergman, o qual foi exibido quatro anos após *Fanny e Alexander*, com o título *Diário de uma filmagem* (Suécia, 1986)?

O último dos cinco argumentos é extraído da crítica semiótica das posições anti-realistas, “deconstrutivistas e nominalistas” que desenvolve Godoy. Estas concebem “a realidade de um universal apenas como um signo mental”.¹⁵ Do ponto de vista criticado, o signo fílmico é uma ilusão manipuladora, “um instrumento de dominação burguesa”.¹⁶ Concordo com a afirmação de Godoy de que há uma “potencialidade epistemológica do documentário” de revelar o real.¹⁷ Claro que isso não garante que o gênero todo represente de modo fidedigno os fatos do mundo e que seja uma ajuda eficaz para compreendê-los. Mas tal cautela é válida para qualquer signo, em qualquer meio de expressão. Só tenho uma pequena divergência com respeito às conclusões de Godoy. Além da presença

dominante dos fatos representados indicialmente, que pertencem à categoria do que existe, seja ou não interpretado (Segundidade), também a representação simbólica do geral faz parte do gênero indicial. O aspecto geral e simbólico do documentário baseia-se especificamente nos índices.

No caso do *EM*, os fatos representados como rastros do encontro constituem sua trama indicial, mas isso não exclui sua integração triádica na representação simbólica, o horizonte natural de toda ação sónica. Uma forma adequada de exprimir essa noção teórica é a que propõe o crítico Pereira da Silva, quando ele aponta que *EM* “tem, de forma inequívoca, um caráter moral”, e o define como um “documental com feição de fábula moral”.¹⁸ O efeito de sentido geral é compatível, portanto, com o gênero indicial. O “mapeamento” do geral (Terceiridade) é procurado pela ciência como seu interesse específico, segundo assinala Godoy (1999). Contudo, o que o documentário descobre através do predomínio da representação dos fatos também pode contribuir para refletir sobre eles, como no já referido exemplo do *EM*.

O gênero aqui chamado ‘indicial’, que inclui mas não se reduz ao documentário, exhibe as seguintes características:

- a representação dos fatos da realidade, que nunca é sua transposição literal, porque aquela não é completa, mas se aproxima gradualmente à verdade;
- a conjunção da determinação dos signos indiciais e a determinação do mundo exterior que acontece de modo falível;
- uma diferença de grau ou de dominante que permite distinguir o gênero indicial da ficção;
- a especificidade do efeito de sentido indicial, observável nas consequências experienciáveis dos formatos midiáticos e baseada no objeto semiótico;
- o poder de descobrir ou revelar o real, principalmente mas não de modo exclusivo nos seus aspectos existenciais.

O index appeal em três formatos midiáticos diferentes

Numa pesquisa anterior (Andacht 2002, 2003), propus o termo *index appeal* ou

chamamento indicial para descrever a significação do *reality show Big Brother Brasil* (BBB, de aqui por diante). A imagem encantadora e irreal das divas, seu irresistível *sex-appeal*, constituiu a principal fonte de sedução da época de ouro de Hollywood, um efeito de tipo icônico, isto é, baseado na relação qualitativa entre o signo e o real. Hoje, na era da televisão aberta e a cabo,

o prato de resistência de *BBB* é seu *index-appeal*, que se baseia na geração contínua de signos cujo propósito sistêmico não é o de ser interpretados, mas o de apontar de modo compulsivo a seu objeto dinâmico. (Fernando Andacht, “Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show *Big Brother*”, *Galáxia*, 2003, p.150)

Peirce compara o efeito específico do índice com a hipnose, por causa do poder físico mais do que intelectual que este signo possui e com o qual afeta nosso corpo:

Achamos agora que, além dos conceitos gerais (símbolos), duas outras classes de signos são totalmente indispensáveis em todo raciocínio. Uma dessas classes é o índice [*index*] que, como um dedo que aponta, exerce uma real força sobre a atenção, como o poder de um mesmerizador, e a dirige para um objeto específico do sentido. (CP 8.41)

A fotografia de uma casa é usada por Peirce como exemplo de índice, mas não “pela semelhança na sua aparência, [porque] há dez mil outras no campo que são iguais a esta” (CP 5.554). A única justificação para afirmar que essa foto é um índice dessa casa, é que “o fotógrafo dispôs o filme de tal modo que, segundo as leis da óptica, o filme foi forçado a receber uma imagem da casa” (ibid.) Para analisar as representações do real aqui consideradas, adoto o pressuposto de que todo “fato luta por abrir-se caminho para sua existência” (CP 1.432). Portanto, o que o índice “tem virtualmente que fazer para indicar seu objeto ... é capturar os olhos de seu intérprete e com força os levar para o

objeto significado”, tal como acontece no caso de “um golpe na porta, um alarme, um silvo, um tiro de canhão” (CP 5.554).

Minha hipótese é que nos três exemplos escolhidos – *BBB*, *EM* e a foto do *Homem que Cai* – os índices geram um tipo de **conhecimento carnal** no espectador como sua consequência prática, experienciável. O consumo estético desses três formatos do gênero indicial envolve um efeito de resistência que nos faz cientes de nosso próprio *self*. O específico dessas representações do real é que a experiência baseia-se no efeito quase tátil gerado pela transpiração semiótica, pelos inúmeros rastros dos corpos filmados e exibidos, ao vivo, em vídeo, em um documentário, ou captados numa foto digital. Nisso precisamente consiste o **chamamento indicial**. Mesmo que pareça contra-intuitivo reunir numa comparação elementos tão diferentes, há uma vantagem teórica em fazê-lo. É possível contribuir desse modo à compreensão de uma tendência cultural manifestada através do consumo de diversos formatos da mídia com um único intuito, qual seja: a procura do contato com o autêntico, com o real associado à atualidade máxima. No chamamento indicial, o real encarna-se em corpos anônimos que agem sem roteiro frente a câmaras e microfones, ou que passam impensadamente perante a lente de objetiva de um jornalista bem situado. Essa presença se encontra ali para fornecer uma evidência existencial, mais do que para falar ou refletir sobre ela. Proponho considerar que essa classe de revelação indicial tem se transformado no Grial da cultura midiática do século XXI.

O mais característico do movimento indicial é a saliência de signos que são fatos e que fornecem um testemunho do mundo, quer corriqueiro, quer sublime. Na perspectiva evolucionista de Peirce, a ação dos signos envolve seu contínuo crescimento, a integração do ícone e do índice no símbolo, constituindo-se então uma forma mais complexa potencialmente submetida à interpretação. O símbolo é uma lei ou conceito geral através do qual compreendemos e ordenamos nosso entorno, para nos adaptar melhor a ele, e poder transmitir esse saber convencional. Ao longo do tempo, os encontros corporais que constituem o cerne do gênero indicial tendem a evoluir do conhecimento carnal para

uma experiência reflexiva, conceitual, tal como acontece em outros gêneros. A passagem do efeito hipnótico e compulsivo do índice para o efeito convencional daquilo que exige ser interpretado, seria o intuito de um gênero televisivo popular como *Big Brother*. A morte ou limite natural do *reality show* seria sua completa convencionalização. Nisso consiste a suspeita de que haja uma atuação amadora mas que esta seja guiada por um roteiro segredo. Como uma sombra, tal suspeita do público acompanha o formato da Endemol desde sua origem.

No caso do documentário, a desconfiança é mais o resultado de um ceticismo intelectual e profissional que uma reação dos espectadores. Trata-se de uma herança longínqua do modo nominalista de pensar, o qual não aceita a manifestação do real através de signos de tipo universal, seja na natureza ou na vida social. Porém, sem a tendência que têm todas as coisas a serem representadas de algum modo (icônico, indicial ou simbólico), a vida na terra não seria possível. Para concluir, vou apresentar um interpretante ou efeito de sentido público de cada um dos três formatos mencionados.

A rarefação de uma imagem fotográfica: a insuportável visão do Homem que Cai

A câmera digital de Richard Drew capturou às 9hs 42' 15" a.m., horário da costa leste dos EUA, um indício que seria pronta e inexoravelmente banido da mídia de seu país. A foto do *Homem que Cai* virou um testemunho intolerável pela sua capacidade de revelar indicialmente a máxima fraqueza da nação mais poderosa da terra. Logo após de ter aparecido na capa de vários jornais, no dia 12 de setembro de 2001, a figura improvável pela impactante graça e levianidade do anônimo homem-pássaro do World Trade Center sofreu um processo de rarefação indicial semelhante às imagens invisíveis das vítimas norte-americanas da invasão de Iraque em 2003. Estes corpos retornaram sem glória, nos ataúdes cobertos pela bandeira e pela censura oficial.

A silhueta estranha desse homem sem nome, um dos muitos que pularam ao vazio do alto da Torre norte do World Trade Center, na manhã do 11 de setembro de 2001, virou

o signo icônico-indicial de uma vulnerabilidade extrema que não se queria aceitar, nem sequer considerar como fazendo parte do real. Jamais imaginou Richard Drew, o fotógrafo levado pelo seu olfato profissional bem perto do desastre daquele dia, que o destino lhe daria uma glória opaca nessa ocasião. Foi ele mesmo quem, em 1968, focou sua máquina no corpo agônico, ainda quente do senador Bob Kennedy e capturou também a visão da recém viúva lhe implorando que não pegasse essas fotos. Esta vez seria a comunidade toda que rejeitaria o testemunho do horror fornecido pela sua fotografia digital. Quando um jornalista lhe perguntou à presumida filha do Homem que Cai, se ela reconhecia seu pai nesse pequeno retângulo de luz e de uma eloquente realidade, a moça não duvidou: “Esse troço de merda lá não é meu pai!”.¹⁹ Nem ela nem a opinião pública da maior potência mundial quiseram cair sob a influência hipnótica do indicial. Um bom modo de evitar esse efeito “mesmerizador” (Peirce) é a pura e simples negação. Porém, o índice representa algo que resiste à interpretação arbitrária e ao voluntário esquecimento; ele simplesmente fica e perdura lá, como as coisas do mundo. A única saída para fugir do chamamento indicial é evitar o brutal e cego encontro físico com ele.

A incompletude do gênero documentário apontado por Penafria (2003) coincide com uma constatação do citado escritor Junod (2003) sobre a mágica e sinistra imagem digital do “suicida assassinado”: a elegância admirável do fotografado só existiu naquele preciso instante das 9hs 42’ 15” a.m, nos seguintes momentos, como testemunha o artigo da revista *Esquire*, ele perdeu a elegância plástica, e depois sua vida. Mas não se pode negar que no encontro singular e irrepitível entre o dispositivo óptico que Richard Drew colocou lá, e a viagem mortífera empreendida por uma das tantas vítimas desse dia de 2001, o corpo do *Homem que Cai* teve, de fato, essa posição espacial, essa atitude corporal de máximo desafio e liberdade, antes de seu terrível fim.

A economia dos índices: o cuidado do Outro nas ausências do encontro

Parece estranho que, numa entrevista, alguém que dedicou sua vida inteira a cuidar

do outro filmado, como o fez o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, descreva o documentário, gênero no qual ele é mestre reconhecido, como um “questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real”.²⁰ Mas cabe perguntar, se não houvesse a possibilidade da presença real, objetiva e incontestável, do outro filmado, nesse “milagre” (218) do encontro que está no cerne de seus filmes, e se não fosse “a própria pessoa” filmada quem constrói “o seu retrato” (218), seria verdadeiramente *Edificio Máster (EM)* um documentário? Propenho que a resposta correta seja uma negativa. Procurarei justificá-la através de três exemplos extraídos do filme.²¹

Dois dos encontros filmados neste documentário incluem a menção de uma preciosa evidência visual que nunca, porém, poderá ser vista pelo espectador. Num caso, uma mulher fala perante a câmera, em tom confessional, sobre sua paixão por si mesma, por seu aspecto físico, a qual se manifesta nos seus retratos espalhados pelas paredes de sua morada. Noutra conversa filmada, uma ex-sambista e cantora mulata conta sobre sua singular experiência profissional no Japão, quando ela era jovem. Neste caso, uma vez terminada a filmagem do encontro com ela, Coutinho descobriu no apartamento “uma foto fantástica na qual ela aparece jovem, grandona, exuberante ao lado de dois japoneses” (219). Porém, ele recusou-se a filmá-la depois, simplesmente porque isso teria sido um ato de interferência com o registro original do encontro, que não conseguiu filmar aquela eloquente imagem fotográfica. Essa rigorosa economia documental só lhe permite a Coutinho deixar entrar no quadro do filme a muda e poderosa eloquência do indicial, da reação corporal entre o realizador e o outro filmado, num encontro irrepitível e imodificável. Esse chamamento indicial circunspeto é a homenagem ao outro documentado, é ao testemunho forçoso do real que está na base do gênero, segundo ele é praticado por Eduardo Coutinho.

Às duas ausências éticas no *EM*, soma-se uma presença desconfortável mas necessária à circunspeção deste formato indicial: a fala dura e muito conservadora da empregada espanhola Maria Pia sobre o que ela acredita que sejam as verdadeiras causas da

pobreza no Brasil. Na referida entrevista, uma espécie de *backstage* verbal do filme, Coutinho se sente na obrigação de afastar-se daquela ideologia tão oposta à sua. Sem se propor fazê-lo, claro, o realizador do *EM* vai explicar como o poder mesmerizador do índice define este gênero fílmico: “é preciso se colocar no lugar do outro e, mais que isso, é preciso mostrar o lugar de onde o outro está falando” (225). Eis o paradoxo do gênero indicial: a subjetividade do criador só pode servir para preservar e não interferir com a objetividade da presença do outro, de sua subjetividade. O documentário é uma rede que traz de regresso de sua passagem pelas águas turbulentas do mundo o bom, o ruim, o admirável e o duvidoso, tudo o que aconteceu no momento do encontro fílmico, e que vai servir para se reconhecer a si próprio no confronto com o outro.

Se, como afirma Coutinho, “frente a esse real, todo documentário, no fundo, é precário, incompleto, imperfeito” (215), pergunto qual seria então a necessidade de se preservar do eventual contágio com uma concepção do mundo antagonista, com a fala de quem encarna uma irreconciliável diferença? Porém este é o sentido das palavras do realizador, quando ele comenta sobre essa ideologia tão oposta à sua:

Não estou ali para dar razão a ninguém. Nesse caso, é claro que não estou dizendo que a Maria aí esteja, mas não me cabe julgá-la. O que me cabe é, nessa conversa, tentar evidenciar o lugar de onde nasce essa postura, essa posição do discurso do outro. (226)

Mais do que um índice do estilo do autor, fica evidente que o essencial no documentário, seu objeto semiótico, são os índices do real, disso que o filme conseguiu representar de modo limitado, como qualquer outro tipo de signo.

A sobreabundância indicial do *Big Brother Brasil*: a arcimboldiana reiteração do real

Para analisar o indicial no polêmico formato televisivo do *BBB*, vamos a deixar falar a seu produtor no Brasil, o Boninho

da Rede Globo, que deu uma entrevista após do fim da primeira edição deste *reality show*:

Playboy: Você pretende detonar alguém na edição, como no caso do videoclipe da Stella enfiando várias vezes o dedo no nariz...

Boninho: Mas a Stella tinha mesmo a mania do nariz e era impossível não brincar com aquilo. ... **Se a pessoa tiver uma mania semelhante e entrar na casa do BBB, vou detonar, sim. O cara sabe que, se está lá dentro, é para isso mesmo.** (Fernando Valeika de Barros, “Entrevista a José Bonifácio de Oliveira, Boninho”, *Playboy*, 2003, p. 75, grifo meu, F.A.)

Não poderíamos achar uma mais perfeita antítese ética e estética do laconismo indicial do documentário de Coutinho, que esta descrição brutalmente sincera do efeito de sentido básico do *reality show* mais conhecido do mundo. À circunspeção do *EM* se contrapõe o excesso do indicial do *BBB*. Cada uma das quatro edições produzidas no Brasil a partir de 2002 e até 2004, é pródiga na multiplicação de rastros da transpiração semiótica dos participantes deste programa televisivo. Se o cuidado do outro leva o realizador de documentários Eduardo Coutinho a administrar com extrema prudência o espaço e o tempo de quem é filmado, no caso do *BBB* trata-se de dilapidar seu corpo, sua presença, através da fragmentação e da multiplicação infinita de imagens e sons, até configurar com os índices assim coletados uma colagem grotesca, no estilo do pintor manierista italiano Arcimboldo (1527-1593). A seleção sónica e sua montagem procuram atingir a audiência através de uma acumulação de fatos representados, para que estes produzam uma experiência carnal mais do que uma reflexão moral, embora isso também possa acontecer, e de fato aconteça no público fiel de *BBB* (Andacht 2002).

Uma dúvida inevitável surge neste ponto da argumentação: será admissível incluir no gênero indicial um formato cujo nome oficial contém a idéia do espetáculo (*‘show’*), numa desconfortável e promiscua proximidade da noção de *‘real(ity)’* que fornece a

especificidade do gênero? A resposta, porém, deve ser afirmativa. O objeto semiótico do *reality show* está constituído por aquilo que, de fato, está mais próximo do corpo humano e mais longe da fala: os gestos, os sorrisos, a raiva, o choro, o suor e a sexualidade, todos estes humores e secreções orgânicos fornecem o material indicial do *BBB*. Porque eles moram numa casa desenhada e construída para não perder nem um índice dos inúmeros gerados nesse estúdio-morada, ainda que os participantes tentem produzir a melhor imagem de si próprios para ganhar a recompensa oferecida, estas pessoas não dispõem do espaço nem do tempo mínimo necessários para ensaiar e aperfeiçoar um *self* convincente, na área restrita dos bastidores da interação face a face, por ex. o dormitório.

Através desse preparo cotidiano, o ser humano faz de sua humanidade um tranqüilo espetáculo, mais persuasivo e admirável quanto mais seus aspectos indiciais são cuidadosamente controlados e selecionados, até que surja a melhor imagem de si próprio. Sem dispor dos bastidores da interação social, do vital *backstage* no qual arrumar o suor semiótico até que vire invisível, torna-se impossível dissimular as expressões potentes do corpo. A recompensa que recebe cada noite o público de *BBB* é a visão interminável do *self* supostamente autêntico, da versão moderna, tecnológica da alma. Esta seria acessível através dos signos corporais que as pessoas não conseguem controlar, em circunstâncias tão adversas para a sobrevivência do respeito a si próprio.

Conclusão: a arte de atingir o sublime através dos signos mais próximos do cotidiano

Que significa então o movimento indicial na mídia? A análise pragmática do significado dos formatos indiciais considerados mostra que não é uma fabricação industrial de ilusões na mídia contemporânea o que leva tantas pessoas a assistir incansavelmente aos índices da vida. O gênero indicial dos meios audiovisuais é composto pela testemunha viva que emana como uma transpiração semiótica dos corpos dos outros. No mundo inteiro, o público procura uma experiência comunicacional quase religiosa através dos rastos do mais íntimo, através da observação atenta de uma testemunha física e emocional mais do que intelectual. Algumas das grandes mensagens do mundo, portanto, se manifestam hoje na mídia não em palavras, nem em ideologias, mas na representação das pequenas situações cotidianas, do encontro face a face com a vida e com a morte. No pólo oposto, a ficção midiática envolve centralmente a invenção de ícones para produzirem símbolos que nos levem de retorno ao mundo, ao universo indicial, com mais sabedoria ou menos amargura. O progressivo crescimento dos índices midiáticos no gênero aqui analisado fornece os elementos necessários para encenar uma odisséia cognitiva da sociedade. As pessoas procurariam no chamamento indicial, no contato com os signos de existência, a descoberta da face externa e real do sentido de suas próprias vidas. Esse conhecimento carnal é um signo inconfundível desta época.

Bibliografia

Andacht, Fernando, “Big brother te está mirando. La irresistible atracción de un reality show global”. In: Raquel, Paiva (org.), *Ética, cidadania e imprensa*, Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

Andacht, Fernando, “Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show *Big Brother*”, *Galáxia*, No. 6, pp. 245-264, 2003.

Carrol, Noel, “From reel to real” In: *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Figuerôa, Alexandre et al, “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, pp. 213-232, 2003.

Godoy, Hélio, “Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário”. Em *Anais do 8º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

Ibri, Ivo Assa, “As conseqüências de conseqüências práticas no pragmatismo de Peirce”, *Cognitio*. No.1, pp. 30-37, 2000.

Junod, Tom, “The falling man”. *Esquire*, Vol. 140, Issue 3, September, 2003, pp. 277-280.

Lefebvre, Martin, “Ceci n’ est pas une pipe(rie): bref propôs sur la sémiotique et l’art de magritte”, Trabalho apresentado no 7º. *Congresso Internacional AISV*, México, 2003.

Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of C. S. Peirce*. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (orgs.), Cambridge, MA: Harvard University Press, (1931-1958).

Penafria, Manuela, “O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder”, Em *Anais do 12º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, UFPE, Recife, 2003.

Penafria, Manuela, “O documentarismo do cinema” Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

Pereira da Silva, Humberto, “O Edifício Master”. *Revista de Cinema*. No. 31 (versão

online) www.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/em_cartaz/critica.shtml, Retirado no 19/09/2003.

Rial, Carmen, “Televisão, futebol, e novos ícones planetários: aliança consagrada nas copas do mundo”. Em *Anais do 12º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, 2003.

Surdulescu, Radu, “Form, structure and structurality in critical theory” Retirado de <http://www.unibuc.ro/eBooks/11s/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm> em 15/02/2004.

Valeika de Barros, Fernando, “Entrevista a José Bonifácio de Oliveira, Boninho”, *Playboy*. Maio, pp. 72-76, 2002.

¹ Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, UNISINOS.

² Manuela Penafria 2003, 2003a; Rial 2003 e Godoy 1999.

³ Cito a Peirce conforme à prática habitual: “x.xxx” remete aos *Collected Papers* mediante o volume e o parágrafo dessa edição. Todas as traduções do texto inglês são de minha autoria.

⁴ Trata-se de um aspecto qualitativo que lhe permite imaginá-lo, ou seja mais um ícone.

⁵ Radu Surdulescu, “Form, structure and structurality in critical theory”. Retirado de <http://www.unibuc.ro/eBooks/11s/RaduSurdulescu-FormStructuality/Capitolul%20I.htm> em 15/02/2004

⁶ Ibidem.

⁷ Esse é o caso, por exemplo, do notório filme de Meirelles *Cidade de Deus* (Brasil, 2002).

⁸ Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

⁹ Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

¹⁰ As propriedades possíveis de toda experiência são: monádica, quando algo é considerado em si próprio; diádica quando se considera uma oposição de só dois elementos, e triádica, quando há uma mediação como acontece na representação, i.e., a combinação de duas coisas numa síntese mais complexa do que elas.

¹¹ Lefebvre, Martin, “Ceci n’ est pas une pipe(rie): bref propôs sur la sémiotique et l’art de magritte”, Trabalho apresentado no 7º. *Congresso Internacional AISV*, México, 2003.

¹² Manuela, Penafria, “O documentarismo do cinema”. Retirado de http://bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php3?codt=42 em 02/01/2004.

¹³ Alexandre, Figuerôa et al., “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, 2003, p.217.

¹⁴ Noel, Carroll, “From reel to real” In: “*Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 238.

¹⁵ Hélio, Godoy, “Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário”. Em *Anais do 8º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, UFMG, Belo Horizonte, 1999.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Pereira da Silva, Humberto, “O *Edifício Master*”. *Revista de Cinema*. No. 31 (versão online) www.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/em_cartaz/critica.shtml, Retirado no 19/09/2003.

¹⁹ Tom, Junod, “The falling man”. *Esquire*, Vol. 140, Issue 3, September, 2003, p 277.

²⁰ Alexandre, Figueroa et al., “O documentário como encontro. Entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, *Galáxia. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. No. 6, 2003, p.215. Todas as citações seguintes de E. Coutinho provêm desta entrevista sobre o *EM*, e por isso só será indicada a página.

²¹ Quero expressar meu agradecimento à distribuidora Riofilme e ao diretor E. Coutinho por ter me facilitado uma cópia do *EM*.

El registro cinematográfico: nuevas señales de vida. Restaurar el silencio es la función del objeto

Francisca Bermejo¹

“Todo buen relato es, por supuesto, a la vez un cuadro y una idea; y mientras más se funden ambas cosas, mejor se resuelve el problema”.
(Henry James, *Guy de Maupassant*)

Las imágenes que el mundo nos ofrece estaban guardadas ya en nuestra memoria desde el día de nuestro nacimiento, era la premisa que mantenían los antiguos. “Así como Platón tenía la idea de que todo conocimiento era sólo recuerdo, Salomón emitió su concepto de que toda novedad es sólo olvido”.² De ser esto cierto, entonces podríamos todos reflejarnos de modo alguno en las multiplicidad de imágenes que nos rodean, puesto que forman ya parte de quienes somos: las imágenes que creamos y las que componemos materialmente, e imágenes de esas imágenes, esculpidas, en acción, fotografiadas, impresas, filmadas. Bien por que descubramos en esas imágenes circundantes los recuerdos, los momentos de algún acontecimiento que alguna vez fue nuestro, o bien por que nos exijan una reflexión novedosa a través de las posibilidades que el lenguaje ofrece, somos en lo esencial, por tanto, seres hechos de imágenes, de representaciones. De ahí que las imágenes, como los relatos, nos brindan información. La existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado, o presunto significado, varía continuamente, con lo que se construye un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas a imágenes, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia. Las imágenes que componen nuestro mundo son símbolos, signos, mensajes, alegorías. Las imágenes, como las palabras, son la materia de las que estamos hechos³.

Tras este párrafo inicial denotativo de la importancia de las imágenes en nuestra cultura, nuestro planteamiento pretende abordar una de las funciones que a lo largo del pasado siglo, y en el presente, desempeña el cine, a saber, complementar la función informativa a través del rescate y recuperación de las imágenes y palabras que no tienen cabida en el resto de los medios comunicativos contemporáneos. Ciertamente es, el posmodernismo actual, caracterizado por un proceso de proliferación de imágenes y símbolos en el seno de todo tipo de medios electrónicos, cuyo consumo adopta una variedad de formas, determina cuanto menos reflexionar a propósito de la relación que se produce entre el cine, la realidad y la ficción. Nos encontramos en una nueva etapa, propiciada por la transformación profunda en la textura de los medios, como reconoce J. M. Catalá, “La creciente presencia, por un lado del vídeo y de la imagen digital, sin olvidar la televisión, en el ámbito cinematográfico (...) hace que nos enfrentemos a una auténtica revolución mediática que afecta de forma muy directa tanto a la producción como a la estética del documental”⁴. Hoy en día el cine ya no puede descubrirnos el mundo, con el desarrollo de la televisión ha perdido el poder de las imágenes y la primacía de la información. Estamos bien o mal informados antes que él, y lo que nos muestra lo hemos visto ya. Por otro lado, hemos de considerar que la televisión desafía al cine, invitándole a replantearse su relación con el mundo y sus espectadores. De ahí que el lugar del cine, al contemplar la realidad signifique hoy encontrar el ángulo exacto que le permite fijar una mirada necesaria, no una mirada más, sino una mirada diferente. Es exactamente en este planteamiento donde surgen los filmes objetos de esta reflexión.

Por tanto, la propuesta de esta comunicación pretende ser una reflexión

sobre la pertinencia en los filmes objeto de estudio, abordados a través de la función de registro en ellos inscritos, es decir, en la función del realismo en el cine, de la representación fílmica del cine documental y del realismo cinematográfico⁵ a través de una triple vertiente. En primer lugar, como una actitud de realizador frente a lo que filma, de ahí que el realismo cinematográfico sea contemplado más por la temática que plantea – de carácter social – que por el estilo con que los aborda. En segundo lugar, el cine como un medio de conocimiento, como instrumento de reflexión, en tanto en cuanto, se dedica a diseccionar la realidad en lugar de copiar lo real, a analizarlo para desentrañar sus secretos y mostrar lo que hasta entonces era invisible. Y, en último lugar, considera el espacio-lugar asignado al espectador. Éste es, pues, el tercer elemento cuya presencia indispensable es requerida para que las películas encuentren y adquieran su sentido: restaurar el silencio. Es una situación incómoda, esa coacción que experimenta como espectador le obliga a preguntarse por la actitud que adoptaría en la vida real frente a situaciones como éstas. Las películas constituyen en sí mismas espacios cerrados, inquietantes, que provocan en éste una situación comunicativa de “alter- ego”.

Tras esas premisas generales del realismo, añade Monterde, “se apunta una actitud que va mucho más allá de la mera restitución visual de la realidad contextualizada, para introducir aspectos éticos e ideológicos a los que tampoco será ajeno el realismo cinematográfico. Y con relación a este último reflexionaremos sobre el papel que puede ocupar las propuestas documentales o, en sentido más amplio, el cine que podemos denominar no-ficcional”⁶. El propio autor mantiene que el documental aparece como la muestra más acabada del cine no ficcional por una doble razón: por su capacidad de desarrollar con mayor libertad el tema, como por las posibilidades estéticas que alcanza y explicitan su dimensión discursiva. Evidentemente estas películas quedan subscritas en dichas premisas, más en la primera que en la segunda.⁷

El condicionamiento que implica la presencia de una cámara, la colocación – estratégica o no – de ésta, el lenguaje, la

discriminación del contenido y los personajes, la selección de imágenes, la elección de la banda sonora y, sobre todo, la predisposición del realizador adulteran la objetividad. Aún intentando aproximarse a la verdad el director no puede atribuirse una mirada imparcial. El caso más reciente lo tenemos en *La Pelota Vasca* (España, 2003). El realizador relega, intencionadamente, las posibilidades estéticas del film para potenciar, deliberadamente, todo el protagonismo a la palabra y, por tanto, a la temática abordada.⁸ Meden cede, está claro, haciendo uso de la libertad temática y artística, todo su afán de mostrarse a la palabra, sin que nadie distraiga al espectador de lo que se está diciendo en la pantalla. Esta es la razón, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, determinante de la extremada humildad estética del documental, chocante y extraño, en la obra de un realizador cuya característica está en la búsqueda de la belleza plástica. Pero en este documental, la filmación es quizás como la de un videoaficionado, plano medio del entrevistado, cámara prácticamente fija y algunos paisajes al fondo. Quizás, en algunas localizaciones, parajes naturales del País Vasco, escenarios donde el realizador sitúa a las personas, está el extraño privilegio con el que el propio realizador pretendía atraerlas, una a una, hacía él. Tal vez, en la intencionalidad de las localizaciones, esté la premisa de no querer registrar los problemas en los escenarios reales donde se producen, con su marca de sufrimiento y espanto, sino desplazando al entrevistado a los entornos naturales buscando el efecto contrario: que toda la tensión humana quede fuera de lugar, “La suma aleatoria de fondos – en bosques, campos, montes y acantilados – que ayudan a retratar la geografía vasca más primigenia, calada de sentimientos tan antiguos como inamovibles, me vino bien para mantener el ojo de pájaro y así persuadirme de que puedo ver el odio sin odiarlo”.⁹

La actitud del realizador frente a lo que filma, constata otra de las vertientes en las que se inscribe el realismo de este documental, es decir, a través de la temática que plantea, de carácter eminentemente social y, el lugar en el que se sitúa el mismo.¹⁰ El predominio del carácter informativo, tal vez sería más apropiado decir didáctico,

testimonia, evidentemente, la primacía que el realizador otorga a declaraciones de los entrevistados y, a través de ellas, a los aspectos que conforman el organigrama político social y humano, de quienes justifican las razones de lo que están viviendo. En el caso de este film, la analogía con la realidad viene articulada entre las visiones perceptivas de unos y otros, es decir, el realismo perceptual.¹¹ De hecho, el realizador no sólo da más importancia a las opiniones que a los acontecimientos en sí mismos, sino que es la pretensión específica de la película – identificar las bases del conflicto vasco a través de la diversidad de opiniones y sentimientos de unos y otros. Y, a partir de esa comprensión perceptual, a través del diálogo sostenido en una doble vertiente: por un lado, a través de una intencionada simulación fílmica de éste entre las personas que se citan frente a la cámara y, por otro, con el espectador para favorecer la aparente inmediatez cognoscitiva de éste.

Aborda la película las palabras medidas de quienes son entrevistados, situándose en escena cómo especialistas y específicamente activos en el mundo de la política, de la sociedad civil y la opinión pública.¹² Nótese que sobre alguno de ellos, el transcurso del tiempo ideológico acerca del conflicto vasco presenta una evolución a tenor de sus declaraciones y, en función de lo que han vivido en primera persona y afrontan lo que siente.

El film de Meden es subjetivo, intencionadamente subjetivo, el mismo busca situarse en el documental – aunque se esconda – entre las declaraciones de unos y otros, pero su punto de vista es perfectamente admisible, ejerciendo su derecho a la libertad de expresión y artística. De hecho, el espíritu que reclama el documental, quizás la pretensión real del realizador, es la búsqueda del diálogo para acabar con la tragedia, la comunicación para la comprensión. Diálogo en el que también participa el espectador con su toma de conciencia.

Restaurar el silencio es la función de “Hay motivo”

Frente a la falta de luz en la utilización actual promovida desde los medios de comunicación, de esa palabra oculta,

balbuceada e inarticulada, mostrada a través de una rápida fragmentación unívoca, presentada como testimonio de una supuesta opinión pública que acaba convirtiéndose, actuando por contexto político que en los últimos años ha desembocado en el actual enfrentamiento entre el Gobierno español y la sociedad, intencionadamente contraria a quien la expresa, las palabras que surgen en el documental de Meden, resultan quizás más útiles. Y ésta es la función del objeto que tiene el novedoso documental *Hay motivo*¹³ (España, 2004). Formada por 32 cortometrajes de unos tres minutos cada uno, la película hace un recorrido exhaustivo y muy crítico por diferentes aspectos de la realidad española. La sanidad, la educación, el precio de la vivienda, la guerra de Irak, el accidente del Yak-42, la muerte del reportero José Couso, la soledad de los ancianos, la inmigración son alguno de los aspectos sobre los que se detienen los cortometrajes. Hay unos, la mayoría, que utilizan imágenes de la realidad, otros realizan relatos de ficción con actores conocidos, y otros que van a la búsqueda de la gente de la calle, miembros de la sociedad civil, que cuentan frente a la cámara terribles experiencias. A tal fin, Pedro Almodóvar, realizador de cine que no participa en la película, manifestó, refiriéndose a los cineastas participantes: “Estoy orgulloso de ellos, estoy orgulloso de ser un director español. Esta película es un gesto, una patada a los genitales del partido que está en el poder. Es una iniciativa maravillosa, absolutamente necesaria y legítima. Lo que más me ha gustado es que los directores han cogido la realidad y la han puesto tal cual, mostrando la fuerza demoledora de imágenes que hemos visto”.¹⁴

Con un montaje en el que se proyectan los cortos uno detrás de otro con el título, el nombre del realizador y un mismo motivo – un ovillo que se va enredando, la distribución de la película se ha realizado también a través de internet.¹⁵ Aunque resulta casi imposible evaluar la verdadera efectividad de la película, lo cierto es que se ha convertido en todo un fenómeno social, al margen de su calidad. No sólo en la televisión, especialmente aquellas empresas televisivas españolas afines a la oposición del antiguo partido en el gobierno, se ha hecho

eco del manifiesto contra la gestión del Gobierno. Distintas asociaciones, universidades y cines españoles han querido proyectarlo. Sin embargo, hay motivo para creer que tiene cierta base documental. Predomina la opinión sobre la descripción de hechos y una porcentaje de ellos – un 25% – de ellos son, simplemente cortos de ficción con un fondo de mofa o crítica. Pero también hay algo de reflejo sesgado o reverberación de la historia reciente del país en *Hay motivo*.¹⁶ De hecho, la finalidad de la película es llegar al mayor público posible, por ello, además de las televisiones, los responsables de este proyecto se centrarán también en canales alternativos. En el planteamiento a propósito de la reflexión sobre la pertinencia o no de estas películas, debemos hacer obligada referencia a la pretensión de participación – o, no – del público sobre las temáticas que en ellos se abordan y que están inscritas tanto en el tratamiento de la acción enunciativa de la propuesta cinematográfica de los documentales,¹⁷ cuyas pretensiones son promover una proximidad del espectador con las películas, bases de sus dimensiones discursivas; junto a las propuestas de registros visuales mediante la introducción, en las cintas, de las imágenes reales de los acontecimientos a propósito de los cuales se abordan las temáticas. Por tanto, una vez registrada o construida la representación de la realidad – evidentemente subjetivas a través de las opiniones de los entrevistados y de los específicos montajes de los realizadores –, facilitándonos creer haber accedido a un cierto conocimiento de las “verdades expuestas”, éstas sólo adquieren sentido cuando el espectador está en situación de pre-conocimiento de la temática en ellas abordada. Por tanto, en la función de dar sentido a la realidad se configura el “espacio-lugar” que los realizadores atribuyen al público. Y, a su vez, es el elemento necesario, cuya presencia indispensable es requerida para que las películas encuentren equilibrio y adquieran su sentido.

Este es el planteamiento que maneja Andrew Jarecki, director de *Capturing the friedman's* (USA, 2003),¹⁸ para quien la verdad siempre permanece oculta: “Siempre vi como uno de los temas fundamentales de este film el hecho de que por mucho que

conozcamos a una persona nunca llegaremos a saberlo todo sobre ella. Por eso prefería que fueran los espectadores quienes sacaran sus propias conclusiones”.¹⁹ Su dirección es precisa y aunque nos introduce en las fauces mismas del horror nunca pierde el respeto por nadie: víctimas, policías y sobre todo la propia familia tiene su tribuna para explicar su punto de vista. Es un film cargado de emociones muy fuertes. La pederastia es material muy sensible y es muy difícil no caer en el tremendismo barato. Sin duda muy pocas veces hemos podido asistir tan de cerca al ocaso de unos seres humanos a los que nadie jamás quiso darles el beneficio de la duda.

Sin embargo, en las distintas documentales objetos de este estudio, los espacios que construyen sus realizadores al espectador son espacios cerrados que contrastan, intencionadamente, frente a los espacios abiertos en el que se registran a los entrevistados, son espacios cerrados por la confrontación perceptiva entre unos y otros y, a su vez, por la propia percepción ideológica del espectador, espacios inquietantes que provocan en éste situaciones comunicativas de “alter-ego” permanente. Es una situación incómoda, esa coacción que experimenta el público le obliga a preguntarse por la actitud que adoptaría en su vida real frente a situaciones como las testimoniadas en los filmes. El espectador, en su toma de conciencia, actúa como sujeto integrador de conocimiento, donde se une a él o, se distancia. Por tanto, su exterioridad es imposible. Como reclama Monterde, “Esa toma de conciencia ya sugiere entender la práctica realista desde una perspectiva ética, social o política y conduce a un compromiso con esa realidad (...), abocado desde ahí hacia un eventual deseo de transformación de la realidad, resuelta eso sí en el imaginario, y sólo operativa desde ahí”.²⁰

Quizás los distintos filmes no tienen la voluntad de convertirse en el retrato de la sociedad a la que se dirigen con sus dispositivos cinematográficos, sino a través de las palabras que se hacen oír en ellos. La diversidad de las razones y afectos registrados, de las situaciones colectivas y, personales, de alguno de ellos, de la representatividad de los acontecimientos

históricos a los que se hace expresa referencia y, de las imágenes simbólicas insertadas en ellos, nos permite aproximarnos a las películas como si se tratara de una composición cinematográfica de lo que sólo los espectadores podemos, y quizás debamos, extraer finalmente su significado.

Tal vez estos filmes se presenten bajo el slogan de *hay que recuperar todo lo que nos es útil*. En si mismas son una cuestión de ética. Los realizadores con sus cámara, a través de ellas se convierten en recolectores en busca de personajes, en busca de los huecos y los surcos, de lo útil de la vida; buscan entre la vida cosas que aún tengan vida más allá de la vida. Películas acerca de encontrar valor allí donde otros no ven nada. Ahí está la vida, parecen decir estos documentales. Recuerdan todos ellos la urgencia cotidiana por mirar lo que sucede, por dar sentido a lo que pasa, por tratar de conectar los hechos entre sí buscando darles sentido; buscando ese otro lado del mundo que ya no es sino el lado invisible de la memoria. Al hacer sus películas, ellos espigan aquellas imágenes que otros cineastas nunca recogieron con sus cámaras. Sin embargo, quien la mira sabe que tan sólo son reflejo de un misterio que siempre se escapa de los bordes de la imagen para esconderse en algún refugio fuera de los encuadres. Entonces sabemos que su mirada está determinada para que podamos reconocer que en realidad filman para atrapar el tiempo del juego, que no es otro que el tiempo de la vida.

la pantalla, no están en un estado inmutable. Lo que vemos en pantalla, son imágenes traducidas en nuestra propia experiencia. Desgraciadamente, o por suerte, sólo podemos ver aquello para lo cual contamos ya con imágenes identificables. Misteriosamente, o bien por ello, ahí reside uno de los elementos prioritarios en la imagen cinematográfica como registro, como documento.

⁴ Véase J. M. Catalá y Otros, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 8.

⁵ Tomamos las consideraciones elaboradas por Monterde al manifestar, "Clarificando el hecho de que la representación fílmica deriva de ciertas estrategias semióticas y pragmáticas, (...) que se centran en tres grandes líneas de acción: efectos de acción, los efectos de contigüidad, de implicación y de rechazo". Véase E. Monterde, *Realidad, realismo y documental en el cine español*, en José M^a Catalá y Otros, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medios, 2001, p. 17.

⁶ Idem, cit. ant., p.17.

⁷ Nótese que el documental no puede disociarse de la manipulación. La distorsión de la realidad es evidente, por ejemplo, en las películas de la directora nazi Leni Riefenstahl, precursora de la manipulación política en el género documental, pura propaganda. Diferente e incluso válida es la manipulación de Flaherty en "Nanuk, el esquimal" 1920-1922; la primera película del llamado género documental narra la vida diaria de una familia de esquimales. Para rodarla, el director tuvo que construir un iglú más grande de lo normal y pedir a los esquimales que cambiaran su horario para adaptarse a las condiciones del cinematógrafo. En esencia no se transformó la realidad, sin embargo, es permisible plantearse si grabó la cámara al verdadero Nanuk. Una duda similar despierta la película "En Construcción" al cuestionarnos la actitud de los obreros que aparecen en la película. De hecho, Guerin, el realizador, reconoce haber acudido a los trucos de la creación cinematográfica para grabar esas escenas del barrio chino barcelonés, que se disfrutaban en la pantalla. El director entiende el documental como un género cinematográfico a medio camino entre la ficción y la realidad.

⁸ La propuesta cinematográfica que este documental atribuye a las diversas opiniones que registra, describe un tratamiento de la acción enunciativa verdaderamente sorprendente. La proximidad y la distancia ideológicas de quienes son citados frente a la cámara y ante el micrófono, junto al rechazo deliberado de una proximidad tal del público con ellas, facilitando el conocimiento – o intentándolo al menos – de la razón de unos y otros, permite advertir pequeños aspectos del tejido político, social y humano en las voces de

¹ Universidad Europea de Madrid.

² Bacon, Francis, *The Essays*, ed. John Pitcher, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 25.

³ Nótese, sin embargo, que los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. A diferencia de las imágenes, las palabras, los textos escritos fluyen continuamente más allá del encuadre de la página, los libros no delimitan las fronteras del texto, el cual nunca llegan a constituirse por completo como un todo material, sino sólo en compendios; la existencia de éstos reside en su continua corriente de palabras que les da su unidad y que fluye de principio a fin, durante el tiempo que dedicamos a su lectura. Las imágenes, contrariamente, se nos presentan de manera instantánea, contenidas en su encuadre. Lo que vemos cuando seguimos las imágenes en

quienes quieren explicar su visión de lo que están viviendo, y afrontan lo que sienten, más que el análisis de lo que está sucediendo.

⁹ Declaraciones del realizador recogidas en el *Press Book* de la película, San Sebastián, 2003.

¹⁰ El lugar que ocupa Meden, intencionadamente en el documental, camuflado en el “bosque de las razones de unos y otros” y, el espectador, para registrar, visual y enunciativamente, la rivalidad entre ellos.

¹¹ La función perceptiva del film está inscrita en la metáfora construida a lo largo de éste, y en su título: *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Ese golpe de pelota – razones – sin razones- contra el frontón – la rabia, la ira, el odio, la incomprensión, la incomunicación-, y a su vez, el juego que representa la tradición ancestral vasca; frente a lo que sienten, a las formas de afrontar lo que sienten, más que a lo que se vive: “la piel contra la piedra”... y, traspasarlo, superarlo a través de la toma de conciencia, de la evolución de las creencias... del diálogo y la educación de las nuevas generaciones.

¹² Nótese que sobre alguno de ellos, el transcurso del tiempo ideológico acerca del conflicto vasco presenta una evolución a tenor de sus declaraciones y, en función de lo que han vivido en primera persona y afrontan lo que siente.

¹³ Un colectivo de 32 personajes de la vida pública española, directores de cine en su mayoría han participado en la reciente campaña electoral con una película que ataca frontalmente al Partido Popular; y lo han hecho en un tiempo récord, con sólo tres semanas de preparación, lo justo para llegar a la semana clave a las elecciones e inclinar el voto de los indecisos hacia el lado opuesto de la candidatura de dicho partido político, que es la diana de buena parte de los dardos lanzados por los realizadores del film.

¹⁴ Declaraciones realizadas por Pedro Almodovar, *El País*, sábado 6 de marzo de 2004.

¹⁵ Se puede encontrar la película en las redes de información compartida (P2P) o, de forma más sencilla en las páginas web de los periódicos El Mundo y El País. También está colgada en la red en la dirección www.haymotivo.com.

¹⁶ Realizando una selección subjetiva de los cortometrajes que mayor consistencia o credibilidad documental ofrecen obtendríamos que el del realizador Manuel Gómez Pereira y su minireportaje sobre el Yak 42; de Fernando Colomo y la tragicomedia real de un trabajador que pierde un valioso día de sueldo por la inauguración anticipada de un nuevo aeropuerto; V. García León y su trabajo de la drogadicción, un problema social que compete a los gobernantes. En cualquier caso, hay de todo, hasta el juego inteligente de José Luis Cuerda, que nos devuelve al personaje de Aznar, presidente actual en funciones, cuando estaba en la oposición y de las promesas que no ha cumplido.

¹⁷ Específicamente en *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra*, de Julio Meden o, en el ganador del oscar al mejor documental norteamericana *Bowling for Columbine*, de Michael Moore. El realizador plantea una reflexión sobre la cultura estadounidense de las armas de fuego y sus efectos. Una apasionante radiografía de ambiente social, motivos políticos e intereses empresariales. Su punto de partida: la famosa tragedia de instituto Columbine, donde el 20 de abril de 1999, 12 alumnos fueron asesinados a sangre fría por dos de sus compañeros. La técnica utilizada, la encuesta sobre el terreno a través de la confrontación directa de testigos y víctimas; su fuerza, un método de entrevistas infalibles, con aires de inocencia pero sutilmente inquisidor.

¹⁸ Nominada al Oscar en el 2004, ganadora del Premio del Gran Jurado de Sundance y aclamada por la crítica internacional, *Capturing the friedman's*, es una odisea que está conectada con la tradición de la épica americana. Aunque describe básicamente hechos que ocurrieron durante el último cuarto de siglo pasado, su éxito y posterior declive deja al descubierto las excelencias y miserias de nuestro propio sistema, que permitió ambas cosas, al destripar las manipulaciones y mentiras de un sonado caso de pederastia en Estados Unidos.

¹⁹ Declaraciones del director en la rueda de prensa presentación de la película.

²⁰ Monterde, J.E., obra cit., p. 21.

Comic e cinema, uma relação entre iguais?

Gêisa Fernandes D'Oliveira¹

Em janeiro passado, o trabalho final para a disciplina *Limites da Representação da Imagem* deveria ser apresentado na forma de um seminário, aberto ao público. A cada dia dois alunos abordariam seus temas de pesquisa, sob a luz da argumentação proposta pelo filósofo francês Michel Foucault em seu livro *As palavras e as Coisas*,² segundo a qual a relação entre as representações e o que se representa, transforma-se conforme a configuração do saber em determinada época. O segundo dia seria reservado ao cinema e aos *comics* (nessa ordem). Nos dias anteriores à apresentação vários colegas vieram saber mais detalhes e confirmar presença. Porém, o que no princípio havia sido motivo de grande satisfação para mim não passava, na verdade, de um mal entendido. As pessoas queriam sim, assistir ao segundo dia de seminários, mas queriam fazê-lo por pensarem se tratar de um dia dedicado ao cinema. Exclusivamente ao cinema. Este pequeno episódio confirmou uma suspeita surgida logo no início da pesquisa: falar de *comics* é lidar com uma espécie de “patinho-feio”, uma linguagem que apesar de não ser descartada e nem de ter sua existência ignorada, permanece sempre numa posição menos favorável, um pouco “de lado”, um tanto quanto negligenciada por outras linguagens com características bastante próximas às suas. Dentre elas, o cinema. A primeira aproximação que se faz entre cinema e *comics* é a de que ambas as linguagens trabalham com imagens, o que implica numa primeira reflexão: trabalham da mesma forma? Esta pergunta, embora aparentemente possa ser respondida de maneira óbvia (as formas são diferentes uma vez que o cinema lida com imagens em movimento e os *comics* com imagens estáticas), será o ponto de partida para nossa discussão, dividida para os fins desta apresentação, em quatro pontos:

1. Como se formam as imagens numa folha ou numa tela?

2. Cinema arte coletiva x *comics* arte individual e o peso da indústria cultural em cada uma das linguagens.

3. Filme - vira *comic* - vira filme. Faz diferença?

4. Afinal, quem representa melhor a realidade: os *comics* ou o cinema?

1. Como se formam as imagens numa folha ou numa tela?

Como dissemos anteriormente, o ponto de partida para uma discussão que envolva *comics* e cinema é a maneira como cada uma dessas linguagens se utiliza deste denominador comum, a imagem. Enquanto o cinema aprisiona uma imagem em movimento, congelando-a, para depois, via reprodução (projeção de um determinado número de fotogramas por minuto) restituir-lhe a dinâmica, os *comics* criam imagens que buscam, via recursos gráficos, dar a impressão de movimento. Sobre esta possibilidade de imprimir movimento a imagens estáticas, sem a interferência de nenhum recurso externo, discorre Umberto Eco, a partir da pesquisa da socióloga francesa Evelin Sullerot com fotonovelas (dispostas graficamente segundo o mesmo esquema dos *comics*, a saber, a partir de quadros justapostos que observados seguindo-se uma direção pré-determinada contam uma história):

(...) numa pesquisa de opinião feita sobre a capacidade de memorização de uma fotonovela, tornou-se patente que as leitoras submetidas ao teste recordavam cenas que de fato não existiam na página, mas resultavam subentendidas pela justaposição de duas fotografias. Sullerot examina uma sequência composta de dois quadros (pelotão de execução disparando, condenado caído no chão), referindo-se aos quais, os sujeitos

falavam longamente de uma terceira imagem (condenado enquanto caía).³

Ou seja, o observador, gera uma imagem virtual a partir de uma imagem real, conferindo movimento ao todo. A esta capacidade dá-se o nome de *continuum virtual*. Note-se que a imagem gerada via *continuum*, apesar de ser criada no interior da minha mente (fenômeno individual), será também coletiva, pois vários observadores gerarão imagens de igual conteúdo. Exemplificando com as imagens citadas por Sullerot: ao observar a primeira imagem (pelotão) e a terceira (homem caído no chão), nenhum espectador se recordará de uma figura de um homem comendo, ou dançando. O *continuum* que cabe, que se encaixa nestas imagens, tem de ser o do homem enquanto cai. Esta imagem que não está em lugar nenhum, no entanto, está em todos que observam a série. Eco entenderá essa previsibilidade como uma “falha” comunicativa, uma supressão de redundância que em nada altera ou melhora a capacidade informativa do conjunto. “É, em suma, como um telegrama que comunique (eliminando toda a redundância) que o Natal cairá no dia 25 de dezembro.”⁴

Apesar de ter a sua graça, a afirmação de Eco é um tanto quanto injusta, pois reduz o *continuum* a uma informação desnecessária (mesmo sem o telegrama, saberíamos que o Natal não cai em outra data, senão no dia 25 de dezembro). O *continuum* não nos oferece algo que já sabemos, ao contrário possibilita que o sabido, o que se vê, gere uma informação nova, previsível, sim, mas não banal nem desprezível. O *continuum* em si não é, de fato, responsável pelo ato comunicacional completo, mas é ele que permite que esse ato se processe. Em outras palavras, é através do *continuum* que a história flui, é ele que injeta movimento numa série de imagens estáticas.

Enquanto no cinema o *continuum* é dado por um elemento externo, um projetor, que pode inclusive alterar a velocidade dos quadros e que delimita, em última instância, o tempo da narrativa, nos *comics* esse *continuum* está relacionado ao tempo de leitura da história. Um tempo que, embora aparentemente determinado pelo leitor, precisa seguir um ritmo, caso contrário a com-

preensão da narrativa pode ser prejudicada, pois, ao ler um *comic*, se tenho interesse em compreender a história e não apenas admirar cada quadro, há um certo limite de tempo de observação a ser respeitado. Não posso demorar-me, digamos, um dia inteiro apreciando um só enquadramento, sob pena de não mais entender a história (a lacuna a ser preenchida entre o último quadro desta página e o primeiro da próxima vai se tornar cada vez maior e mais dificultoso seu preenchimento). Esse tempo de leitura é o *tempo extrínseco* do quadrinho, que não pode ser definido precisamente, não é marcado pelo tempo da projeção, como é o caso do filme no cinema, porém faz-se sentir perfeitamente, de maneira tão concreta quanto o tempo de projeção de um filme.

Pois bem, até aqui, as diferenças indicam um caminho comum: ambas trabalham com imagens que, através de estratégias diversas, passam ao observador, em maior ou menor grau, a impressão de movimento, mas este é apenas o primeiro passo rumo ao objetivo maior almejado por ambas as linguagens: narrar, contar uma história. Para tanto, o filme assim como os *comics* precisam ordenar suas imagens de um modo bastante específico. Vejamos primeiramente como isto acontece nos *comics*.

Via de regra a leitura da página de um *comic* acontece segundo os padrões ocidentais, começando pela primeira linha no alto da página, da esquerda para a direita. Os seja, como faríamos com qualquer texto escrito em prosa. Alguns desenhistas, como o recentemente falecido italiano Guido Crepax, sobretudo em sua *Valentina* buscam romper com essa leitura guiada ao explorarem ao máximo o uso não-linear do que Cirne (1975, 2000) chama de *blocos significacionais*: “uma área da página onde a relação entre os quadros fosse de tal modo expressiva que ela passaria a determinar a ação significativa da narrativa e, em consequência, a da leitura.”⁵

No entanto, mesmo trabalhos como os de Crepax, tendem a guiar o olhar numa direção tradicional. Outras leituras permanecem como possibilidades em aberto, caminhos alternativos que o olhar poderá traçar como num exercício complementar.

No cinema, curiosamente, esse ordenamento das imagens remete-nos, num primei-

ro momento, aos *comics*, uma vez que o roteiro, antes de ser filmado, será esquematizado, representado graficamente por um *story board*, no qual cada cena é desenhada quadro a quadro, da maneira que deverá aparecer na tela, com os enquadramentos e movimentos de câmeras desejados, ou seja, já com a sugestão de como a leitura dessas imagens deverá ser feita. Após este estágio embrionário, durante o qual o futuro filme já existe, mas apenas enquanto *comic*, as cenas do *story board*, uma vez filmadas organizam-se em um plano-seqüência, a unidade “mínima significante da linguagem cinematográfica”

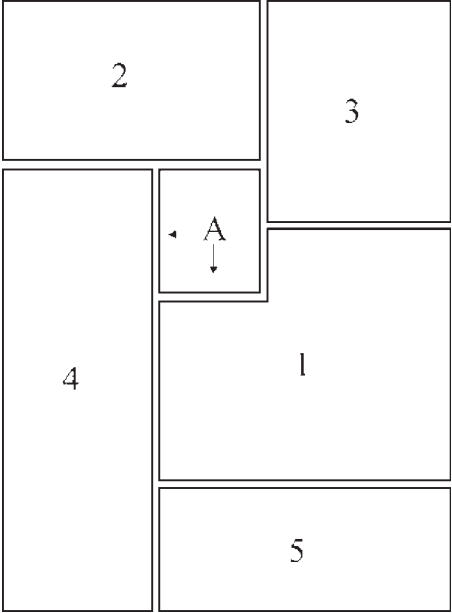
E se o bloco significacional apontava quase sempre numa direção linear, o plano-seqüência, por outro lado, pode ser longo, curto, cheio de cortes, avançar no tempo cronológico ou nele retroceder, enfim, uma infinidade de recursos que desvendam, por sua vez, uma série de possibilidades narrativas.

2. Cinema arte coletiva x *comics* arte individual

Também neste ponto poderemos traçar alguns paralelos entre os *comics* e o cinema.

O processo de construção de um filme, da concepção à distribuição, envolve quase que necessariamente⁶ a participação de várias pessoas. Os *comics*, por sua vez, necessitam, basicamente, de um desenhista e lápis e umas tantas folhas de papel. Desse caráter coletivo do cinema decorre uma vulnerabilidade muito maior do cinema às leis da indústria cultural. Que história será contada e como e onde, tudo depende muito mais de recursos e aprovações de terceiros do que no caso dos *comics*, mas estes, apesar de gozarem de uma maior liberdade, especialmente no que diz respeito à fase de confecção estão igualmente sujeitos a duras regras de mercado quando se trata da distribuição. Durante a década de 1910 o crescente sucesso dos *comics* junto ao público levou à criação, por parte de um executivo do ramo jornalístico - William Hearst, proprietário do *New York Journal* - do *King Feature Syndicate*, que passou a centralizar e controlar a distribuição das histórias. Publicar tiras significava um número maior de jornais

vendidos e, conseqüentemente mais patrocinadores e mais lucros. Na esteira do *King Feature* surgiram, majoritariamente nos Estados Unidos da América, muitas outras destas agências distribuidoras de *comics* para jornais e revistas. A partir de uma fórmula simples - a de vender barato para lucrar no atacado, possível devido à grande quantidade da oferta, os *syndicates* foram, em grande parte, os responsáveis pela ruína de vários mercados locais. Incapazes de venderem seus trabalhos para os jornais (uma vez que estes podiam adquirir *comics* norte-americanos por preços consideravelmente mais baixos), muitos desenhistas abandonaram o ofício ou optaram por linhas menos convencionais, que levariam aos chamados *comics* alternativos, nos quais é possível encontrar temas como sexo, drogas e violência, tratados com apuro gráfico-visual. Ironicamente, seriam estes mesmos autores até então alternativos que salvariam os *syndicates* da grande crise na qual estes se encontravam devido ao desgaste do modelo tradicional dos *comics*. Podemos afirmar, portanto, que desde sua afirmação enquanto linguagem os *comics* estiveram ligados à idéia de uma diversão popular, de massas. Outra foi a origem do cinema, como bem podemos perceber no episódio ocorrido em 1896 - equivale a dizer apenas um ano após a primeira apresentação pública do cinematógrafo no *Grand Café* de Paris -, quando um funcionário da Lumière, ao presenciar um acidente em São Petersburgo, durante a coroação de Nicolau II, registra o ocorrido em sua câmera, inaugurando uma nova forma de jornalismo.⁷ A febre de aventureiros dispostos a registrar tudo o que pudessem captar em suas câmeras, carregadas em trens, balões, em viagens pela Europa e pela América, aponta igualmente na direção de uma busca de outras funções para o cinema, que não apenas o entretenimento. Vale repetir que estamos tratando aqui dos *comics* enquanto linguagem estabelecida e daí ser possível tratar este paralelo com o cinema, visto que ambos, a partir desta perspectiva, seriam inventos do final do século XIX. Partindo sempre desta contemporaneidade, podemos ainda afirmar que o suporte de cada uma dessas linguagens, ao mesmo tempo em que lhes aproxima, uma vez que ambas utilizam-se de



Blocos significacionais (Valentina - G. Crepax)

inovações técnicas típicas das modernas sociedades industriais; lhes confere certa distância, pois se um *comic book*, depois de pronto, já pode ser fruído, um filme precisa ainda de um tipo de projetor, de um aparato técnico que permita a sua reprodução e, somente então, sua fruição.

3. Filme - vira comic - vira filme. Faz diferença?

O que sentimos diante de uma imagem? Susan Sontag (2003) tenta responder a esta pergunta, centrando o foco de sua análise nas imagens de guerra e atrocidades em geral. Pelo menos do ponto de vista do que se admite em público, imagens de extermínio suscitam dor, medo, vergonha, pavor, pânico. Sontag vai além desta primeira impressão e, considerando desde pinturas sobre invasões e batalhas até recentes filmes de guerra, afirma que talvez também haja um tanto de prazer mórbido, êxtase, catarse pessoal envolvida no *voyeurismo* que exercemos como observadores de uma foto de guerra. Apesar de sermos permanentemente bombardeados por elas, desde o despertar até o final do dia, mesmo sendo impossível escapar delas, as imagens ainda nos prendem, nos enlaçam e basta pararmos diante de uma delas, saltando do rápido exercício inscrito no verbo *olhar*, para a contemplação exigida pelo verbo *ver* para que minha ação passiva se desdobre num leque de possibilidades ativas, interpretações, sensações que não são somente geradas pela imagem que observo, mas através da interação entre mim e a imagem. Voltando ao nosso tema, o que se constata é que essa interação entre observador e imagem será, em grande parte, determinada pelo tipo de imagem que se observa: se desenhada ou projetada, se a cores ou em preto-e-branco.

Tomemos como exemplo o que poderíamos chamar de “vai-e-vem” entre as linguagens dos *comics*: filmes baseados em personagens de *comics* e, inversamente, *comics* que surgem após um grande sucesso cinematográfico. Pois bem, o primeiro caso gera, via de regra, uma certa polêmica. Os fãs dos personagens gráficos muitas vezes não aceitam a transposição de seus heróis para seres de carne e osso e, mesmo quando

um lançamento é ansiosamente aguardado, comentários ácidos costumam suplantam os elogios. O contrário, a quadrinização de um herói do cinema, acontece de forma muito discreta. Trata-se, na verdade, quase sempre de uma personagem de filme de animação, ou seja, um desenho animado que vira desenho “estático” e segue vivendo suas aventuras nos *comics*. É possível ainda que um personagem de carne e osso torne-se, primeiramente, um desenho para tevê e só então apareça através de outros produtos licenciados, como *comics* ou álbuns de figurinhas. Não raro acontece um ciclo completo: um personagem de *comics* é transformado em filme e, posteriormente, relançado no formato de *comics*. De qualquer modo, a transposição de um herói do cinema para o papel dá-se de forma tranqüila, sem grandes interferências da mídia, nem posteriores críticas. A questão é: por que esta diferença? Certamente estudos de recepção podem indicar respostas, mas o que podemos inferir através da própria linguagem? Por exemplo: uma vez que se trata de um mesmo enredo, seriam os personagens dos *comics* e os personagens criados para cinema os responsáveis por esta diferente recepção?

Sobre a estrutura dos personagens, vejamos o que nos diz Umberto Eco. Discorrendo a respeito dos personagens presentes nos *comics*, o autor diferencia as estruturas narrativas dos heróis gráficos, das que são próprias dos mitos clássicos e das figuras religiosas. Um personagem mítico ou religioso estava ligado a uma narrativa, a qual descrevia relatos passados, conhecidos de todos. Ouvir uma narrativa mítica não era um meio de conhecer novos fatos a respeito do herói em questão, mais sim de reconhecê-los, de desfrutar mais uma vez daquelas aventuras. Certamente o sucesso da narração dependia em boa parte da capacidade de cada narrador enriquecer a história com um número maior ou menor de detalhes, mais ou menos atraentes, mas estes complementos não modificavam a espinha dorsal da história, preservando-a em sua estrutura fixa, a qual não poderia mais ser alterada, nem negada. Já o personagem de histórias em *comics*, por sua vez, pertence à civilização do romance e a uma estrutura narrativa sustentada, não pela repetição e pelo reconhecimento de fatos

passados, mas pela busca da novidade, do que ainda não ocorreu, ou seja, do futuro.

A personagem do mito encarna uma lei, uma exigência universal, e deve, numa certa medida, ser, portanto, *previsível*, não pode reservar-nos surpresas; a personagem do romance, pelo contrário, quer ser gente como todos nós, e o que lhe poderá acontecer é tão imprevisível quanto o que nos poderia acontecer.⁸

Walter Benjamin vê nessa forma de contar uma história, advinda com o romance do início da Era Moderna, na verdade o declínio da narrativa:

(...) o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. Mas se hoje “dar conselhos” começa a soar nos ouvidos como algo fora de moda, a culpa é da circunstância de estar diminuindo a imediatez da experiência. Por causa disso não sabemos dar conselhos nem a nós, nem aos outros. O conselho é de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito a uma continuidade de uma história que se desenvolve agora.(...) O conselho, entretido na matéria da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando.⁹

A narrativa, segundo Benjamin, passa a submeter-se à *informação*, uma nova forma de comunicação cujo maior valor é a novidade e, como o que num momento era novidade logo se torna ultrapassado, este tipo de narrativa, ao contrário do que acontecia com as narrativas míticas, é incapaz de se desdobrar, de se multiplicar e está fadado a se esgotar, a se exaurir, a envelhecer. No entanto, o personagem de *comics* não pode ficar mais velho, pelo menos não na velocidade que seus leitores, sob pena de se descaracterizar e, em última análise, de se consumir, morrer. Afinal, o que é agir, acumular experiências, colecionar aventuras, senão sentir a passagem do tempo? A saída para este impasse é trabalhar com duas

instâncias de tempo: o tempo *extrínseco*, o tempo de fora da narrativa, o tempo de fruição da história, sobre o qual já falamos e o tempo *intrínseco*, o tempo de dentro da narrativa, o tempo durante o qual se passa a história. Dessa forma, um personagem dos *comics* pode mesmo envelhecer (equivale a dizer: viver aventuras, inserir-se na civilização da informação) dentro de uma história, mas na página seguinte ressurgirá novamente jovem, ou criança, de acordo com o que demandar a sua caracterização. E o que acontece com a personagem do cinema?

Por sua própria configuração, ou seja, uma personagem não seriada, cuja história nos será apresentada, desenvolvida e encontrará um desfecho num período pré-determinado de horas, a personagem do cinema aproxima-se do personagem clássico, mítico, cuja saga está traçada e não comporta alterações. E, no entanto, existem continuações de filmes, histórias contadas em várias partes, personagens que, primeiramente concebidas como coadjuvantes, roubam a cena e ganham um filme inteiro para si¹⁰, enfim, toda uma gama de exemplos que se afastam da narrativa clássica, mítica e se aproximam da narrativa do romance. Pois bem, isso acontece porque as personagens de cinema, assim como as dos *comics*, transitam por estas duas zonas de tempo, o que lhes permite uma apropriação de características narrativas tanto clássicas, quanto próprias da civilização do romance, descrita por Eco.

Do que foi dito podemos observar o trânsito entre as linguagens. Não podemos, contudo, ignorar as diferenças que efetivamente se manifestam na maneira como as narrativas se desenvolvem. Ou seja, a pergunta que figura no título desse tópico só pode ser respondida da seguinte forma: sim, faz muita diferença se uma história é contada via *comics* ou no cinema. E se a transposição para a tela grande de aventuras surgidas primeiramente nos *comics* não costuma agradar aos fãs mais puristas, isto se deve em grande parte pelo mal-entendido que consiste em se esperar ver *a mesma coisa* num suporte diferente. Pois a diferença de suporte, a intermediação de atores, a maneira como a imagem se forma e se ordena, enfim, todas as características aqui descritas nos levam à conclusão de que se tratam de dois

produtos diferentes que, em comum, possuem apenas o fato de vislumbrarem o potencial comunicativo de ambas as linguagens.

4. Afinal, quem representa melhor a realidade: os *comics* ou o cinema?

Convivemos aparentemente de maneira muito confortável com a idéia de que as diferentes linguagens visuais são como que espelhos do real, anteparos nos quais as coisas do mundo podem projetar-se fidedignamente, oferecendo-se à contemplação. Justamente por esse atestado de veracidade conferido pelo senso-comum às linguagens visuais, torna-se este um campo fértil e instigante para aplicarmos a teoria desenvolvida por Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*.¹¹ Como foi dito, nesta obra o filósofo francês afirma que a relação entre as representações e o que é representado, transforma-se conforme a configuração do saber em determinada época (configuração esta denominada pelo autor *episteme*). Sendo, pois, uma relação histórica, passível de sofrer alterações com a passagem do tempo, não poderá, por definição, constituir uma verdade absoluta. Somos levados a concluir que qualquer representação, em qualquer linguagem, seja ela visual, verbal, sonora ou híbrida, como é o caso tanto do cinema quanto dos *comics*, apre-

senta limites que dizem respeito a sua própria historicidade ou, parafraseando Foucault, à *episteme* dentro da qual esta representação se insere. Assim sendo, os “espelhos” do real perdem sua aura de infabilidade, diafanamente pairando acima de qualquer suspeita quando se trata de retratar o real, e ganham um caráter concreto, de algo que pode ser construído, negociado, historicizado.

A relação entre os *comics* e o cinema não é, portanto, uma relação entre iguais, do ponto de vista semiótico, no que diz respeito às características específicas de cada linguagem, porém, se pensarmos em ambas as linguagens como maneiras de se representar o real, encontraremos um ponto de encontro, uma esfera dentro da qual ocorre uma relação entre iguais. Ao criarem um espaço próprio, externo ao real, que são justamente as representações do real, nem os *comics*, nem o cinema nos brindarão com a totalidade deste. As partes do todo, isto é, as representações do real que as linguagens desvendam, mesmo se somadas, não representam o todo. Sempre haverá algo que lhes escapa, um lado de fora, algo que está além dos limites da representação. Ainda assim, são maneiras de nos aproximarmos desta realidade, lidarmos com ela, tratá-la, reinventá-la.

Bibliografia

Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

Benjamin, Walter et alli. *O Narrador*, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Cirne, Moacy. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

_____. *Para Ler os Quadrinhos: Da Narrativa Cinematográfica à Narrativa Quadrinizada*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

_____. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Europa/FUNARTE, 1990.

_____. *Quadrinhos, Sedução e Paixão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Sontag, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

¹ Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco.

² Michel Foucault. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³ Umberto Eco. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.147.

⁴ Idem.

⁵ Moacy Cirne. *Para Ler os Quadrinhos: Da Narrativa Cinematográfica à Narrativa Quadrinizada*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975, pp. 61-62.

⁶ Aqui compreendida a grande maioria das produções de cinema, salvo exceções sobretudo na área de vídeo, que, eventualmente podem ser criadas e executadas por um único artista.

⁷ Fato registrado no livro *O Cinema*, de Emmanuelle Toulet (Rio de Janeiro: Objetiva, 2000). Extrato disponível no sítio eletrônico: <http://objetiva.com/releases/218-3.htm>.

⁸ Umberto Eco. Op. cit., p. 250, grifo no original.

⁹ Walter Benjamin. *O Narrador*, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 59.

¹⁰ A ingênua Cabiria, personagem interpretada por Giulietta Masina, surge em 1952 no filme *Lo Sceicco Bianco* numa única cena para retornar como protagonista em 1957, em *Le Notti di Cabiria*, ambos dirigidos por Federico Fellini.

¹¹ Michel Foucault. Op. cit.

Imagens de som / Sons de Imagem: Philip Glass versus Godfrey Reggio

Helena Santana¹ e Rosário Santana²

I. Introdução

Musicalmente Philip Glass recebe várias influências, nomeadamente da música popular americana, das músicas extraeuropeias, do Jazz e do Rock-and-Roll. Vivendo a uma dada altura da sua vida na baixa nova-iorquina, convive com a marginalidade criativa da época, recebendo igualmente as suas influências. Paris e Nadia Boulanger revelam-se essenciais na caracterização e definição da sua linguagem musical e do seu estilo. É com ela que adquire uma base técnica sólida que se revelará essencial na definição e qualificação da sua futura produção musical. Glass estuda ainda com Allá Rakha e Ravi Shankar verificando que a música indiana se baseia em princípios radicalmente diferentes dos da música ocidental³. A partir de 1967, e aquando do seu regresso aos Estados Unidos, simplifica radicalmente a sua escrita, tanto a nível melódico, como rítmico, harmónico e temporal. As grandes e elaboradas texturas contrapontísticas são substituídas por texturas mais simples onde predominam o uníssono, o paralelismo e a repetição, que se realiza (ou não) por desfasamento e utilizando as técnicas da construção (ou desconstrução) motivica pela adição (ou subtracção) dos constituintes do objecto sonoro base⁴.

Devido à natureza do material sonoro, da dinâmica e do tempo, as obras que têm por base este processo, resultam num longo uníssono que se desenvolve indefinidamente no tempo e no espaço. Estáticas adquirem uma nova forma de estar e de se desenvolver constituindo exemplos de um Minimalismo⁵ que se revelará, conforme os casos, mais ou menos radicalista⁶.

II. Música versus imagem

Segundo afirmações suas, Philip Glass compõe música para “imagens em movimento”. Para ele, teatro, dança, ópera e filme são

formas de arte que combinam vários elementos de texto, imagem, movimento e som, elementos presentes em todas as artes performativas. Realizar uma música para filme revela-se, no entanto, diferente da concepção de uma obra para dança, teatro ou mesmo da concepção de uma ópera. O filme, fixo, representa uma realidade que depois de produzida não sofre qualquer alteração ou variação. As outras artes performativas, entre as quais a dança, o teatro ou a ópera, não sendo fixas, possuem um certo grau de variabilidade, presente no momento da sua criação/interpretação.

Depois de uma passagem pelo mundo da ópera e do teatro musical com as obras *Einstein on the Beach* (1975)⁷, *Styagraha* (1979)⁸ e *Akhnaton* (1983)⁹, Glass concebe vários projectos nomeadamente de música para teatro, dança e filme¹⁰. Focando a nossa atenção na música para filme, e a partir dos anos 80, verificamos que trabalha com vários realizadores entre os quais Godfrey Reggio, Paul Schrader, Errol Morris, Tod Browning, Joseph Conrad, Peter Greenway ou Martin Scorsesse. Desta colaboração surge um vasto conjunto de obras entre as quais: *Koyaanisqatsi* (1982; Godfrey Reggio), *Mishima: A life in four chapters* (1987; Paul Schrader) *Powaqqatsi* (1987; Godfrey Reggio), *The Thin Blue Line* (1988; Errol Morris), *Anima Mundi* (1992; Godfrey Reggio), *Evidence* (1995; Godfrey Reggio), *The Secret Agent* (1996; Christopher Hampton), *Kundun* (1997; Martin Scorsesse); *Drácula* (1999; Tod Browning) ou *Kaqoyqatsi* (2002; Godfrey Reggio)¹¹.

Da sua colaboração com Godfrey Reggio, surge um conjunto de cinco filmes: *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Anima Mundi*, *Evidence* e *Naqoyqatsi*¹², um conjunto de filmes que prima pela originalidade e qualidade da sua concepção, tanto sonora, como visual. Analisando os filmes que compõem a trilogia *Qatsi* concebida ao longo de duas

décadas – *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* e *Naqoyqatsi*, deparamo-nos com momentos de grande beleza, tanto pictural, como sonora; a narrativa visual encontrando o seu paralelo na sonora. Esta trilogia é uma das mais belas e singulares da história do cinema de vanguarda. Sem conter na sua realização qualquer diálogo, ou personagem, possui duas narrativas, uma visual e outra sonora, que se complementam interagindo na realização de um discurso novo e original. Representando cada um dos filmes faces de uma mesma realidade – a vida nas suas diversas formas e a sua destruição por parte do ser humano, o ser mais destrutivo e violento à face da terra – esta trilogia representa um marco na criação cinematográfica contemporânea. Concebida ao longo de vinte anos, contém aspectos, e discursos, que reflectem princípios de auto-semelhança, elementos discursivos e técnicos que se repetem ao longo das três obras, dando continuidade a um discurso que embora diversificado na sua abordagem, demonstra uma semelhança de temáticas marcada¹³.

Reflectindo sobre a condição do ser humano e da sua acção no (e sobre o) mundo que o rodeia, nesta trilogia sons e imagens, imagens e sons, convergem na realização de três objectos artísticos de uma elevada beleza plástica e sonora, contendo em si uma dimensão artística raramente conseguida.

O primeiro filme, *Koyaanisqatsi*, introduz na história do cinema uma nova concepção visual e sonora. O filme apresenta duas narrativas fruto de diversos planos, texturas, ritmos e estratos que se revelam no som e na imagem. Os movimentos de câmara, e os ângulos de filmagem que o percebem, encontram o seu paralelo na forma como Glass aborda o material sonoro. A estratificação do som, e da textura, os planos, os timbres, os objectos sonoros, contribuindo para um discurso e uma textura de rara beleza e densidade dramática, ilustram e enfatizam o discurso das imagens. A música, Minimalista, contribui ainda para a realização de uma obra de excelência. Neste filme, temas e elementos constituintes, surgem em imagens de rara beleza e sensualidade. Os espaços fruem-se de forma contínua e diversa mostrando a beleza natural da terra e dos seus elementos. Progressivamente, o discurs-

so transforma-se tornando-se violento, destruidor. Esta metamorfose faz-se com, e pelo homem, seu elemento danificador. Assim, a beleza de um mundo virgem metamorfoseia-se numa “beleza frenética” fruto de uma sociedade industrializada que se auto-mutila e auto-destrói consumindo a energia, a vitalidade, a força de quem lhe pertence.

Significando na língua dos índios Hopi “vida em desequilíbrio”, *Koyaanisqatsi* foge dos cânones mais convencionais sendo um filme sem discurso verbal, contrapondo cenas, imagens, sonoridades, ideias e ideais por vezes díspares. Através delas o público é convidado a reflectir sobre as várias imagens que lhe são propostas. O filme torna-se o relato da colisão entre dois mundos diferentes.

As diferentes sequências musicais, uma série de variações sobre um único tema, revelam-se sombrias e de uma expressividade quase romântica que se manifesta na forma como o compositor descreve os vários quadros cinematográficos. O tipo de instrumentação reflecte o ambiente das cenas descritas. Percebendo o mundo, a nossa forma de viver, como bela e autêntica, o homem vive num mundo artificial criado à custa da natureza que o alimenta, e que se destrói a, pouco, e pouco¹⁴.

Mostrando que o homem se encarcerou num mundo artificial que substitui a natureza da qual nos distanciamos cada vez mais, e com a qual devíamos viver em equilíbrio. *Koyaanisqatsi*, um objecto que se revela no tempo e no espaço, provoca, assumindo assim o seu papel enquanto obra de arte. A sua forma enfatiza a problemática. Os crescendos e decrescendos de intensidade contribuindo na projecção da poética e da poiética fruída.

Powaqqatsi, o segundo filme desta trilogia compõe-se de imagens que reflectem a vida em contínua transformação. Rodado em diferentes países reflecte a vida dos seus povos, a sua beleza, os seus estilos de vida, as suas culturas. A transformação dos seus planos, a estratificação das suas linguagens dá-se mostrando a natureza e a violência da vida e da existência das sociedades não industrializadas. O preço da industrialização (ou o preço da não industrialização neste caso), reflecte-se na existência dos habitantes deste mundo em contínua transformação.

O contraponto com as sociedades modernas e industrializadas faz-se mostrando uma outra face de uma mesma realidade – a vida humana nas suas diferentes formas; a vida que se alimenta da própria vida. O musical alia-se ao visual, compondo um discurso de uma elevada beleza artística.

Powaqqatsi, uma sensação, uma observação da vida enquanto se transforma, enfatiza a nossa unidade como comunidade global pois fixa a diversidade, e a transformação de diferentes culturas através da introdução progressiva de uma tecnologia que progride à custa do trabalho individual, e cujos frutos desencadeiam agressões constantes e irreversíveis ao mundo ambiente, e à originalidade cultural que tende cada vez mais para a uniformização.

Produzido em países como a Índia, o Egito, o Nepal, o Quênia, o Brasil ou o Peru, reflecte os seus modos de vida, sendo o tema deste filme, o trabalho. Depois de mostrar algumas cenas de trabalho manual, Reggio mostra o lado sujo das cidades habitadas por populações desencantadas e inebriadas. O filme, composto por uma série de quadros que revelam as formas de trabalhar, a originalidade das tradições, a forma como os vários povos pensam, se relacionam e a sua espiritualidade, revela-se a celebração de cada uma das civilizações que personifica. Mostra ainda como as diferentes formas de vida do mundo dito civilizado das sociedades altamente industrializadas influem negativamente na sua evolução.

Em *Naqoyqatsi* Reggio utiliza a transformação, com a ajuda das novas tecnologias de suporte à criação, de um conjunto de imagens preexistentes construindo um discurso claro e pleno de significado. A transformação do *modo vivendis* e do *modo operandis* do ser humano face à realidade transpõe-se na forma como o criador concebe a obra de arte. A música enfatiza a imagem. Técnicas de composição, transformação, variação e sequenciação do discurso visual reflectem-se igualmente na concepção do discurso sonoro. As massas, de maior ou menor densidade, construídas por espaços de timbres específicos revelam um discurso pictural reflexo de uma realidade mutante. A metamorfose espelha-se na metamorfose da obra de arte. Imagens, espelho de realidades; sons, reflexos de uma existência.

Saliente-se a elevada concepção estética das obras fruídas. Universos de som e imagem constroem-se num discurso que celebra a vida nas suas diversas formas. O homem enquanto ser vivo, e o homem enquanto ser de uma sociedade reflexo do seu imaginário, traduzem-se em três objectos artísticos, três olhares do mundo em que existimos. As técnicas de estratificação, de rodagem em câmara lenta (ou rápida), aplicadas tanto à imagem, pela utilização de dois estratos, de dois elementos discursivos, como pela modificação da percepção do visual originando uma nova realidade, encontram o seu paralelo no mundo sonoro através da estratificação e densificação (ou não), do discurso, da aceleração ou desaceleração discursiva. A sequenciação de elementos rápidos e lentos, mais ou menos densos, cria um ritmo visual. Estes ritmos, repetidos, variados, transformados, provocam um discurso que reflecte a dinâmica discursiva da obra. As imagens, repetitivas, hipnóticas, reflectem-se em universos sonoros também eles repetitivos e hipnóticos.

Os elementos recorrentes, surgindo metamorfoseados num momento posterior, reflectem a sua origem dando continuidade. As técnicas de transformação e desfiguração dos elementos visuais conduzem a novos elementos visuais que, no entanto, não perdem a sua identidade. Musicalmente assistimos ao mesmo fenómeno, à mesma realidade. Nestas obras, sonoro e visual confluem para o objecto artístico, não existem um sem o outro, pois a sua existência em separado, mutila-se.

III. Conclusão

Embora alguns autores sejam da opinião que a componente musical não enfatiza os climas dramáticos propostos na obra, somos da opinião que para além de os enfatizar está concebida segundo os mesmos princípios, técnicas e ideais criativos. Fruindo o objecto artístico que se nos apresenta claro e incisivo, verificamos que os excertos que compõem a narrativa musical, encerrando todas as características técnicas e estilísticas do compositor, se revelam de uma intensidade dramática bastante elevada, necessitando de longos espaços de tempo para se desenvolver e fruir.

Visualizando, e analisando, estes filmes, constatamos que a música de Glass se revela contra as correntes dominantes. Diferente, não enfatiza os climas dramáticos propostos pela narrativa do filme. De curta duração, os excertos que compõem a narrativa musical, encerram todas as suas características enquanto compositor. A repetição continuada de breves elementos rítmicos, melódicos e harmónicos, que se desenvolvem lenta e gradualmente, através de minúsculas variações dos seus constituintes, faz progredir o discurso numa ou outra direcção infligindo

por vezes uma modificação profunda na textura que se realiza de forma, no entanto, quase imperceptível a cada novo momento e quadro narrativo.

A metamorfose lenta das texturas contribui para a alienação e o transe, verificando-se um nítido paralelismo entre o visual e o sonoro. Música e imagem, interagindo de forma a criar um objecto artístico de um forte impacto e originalidade, de uma intensa beleza sonora e visual, transforma universos de sons em universos de imagens, imagens de som em sons de imagem.

Bibliografia

Burton, W. H., Winball, R., Wing, R. L., *Anatomia do Pensamento*, s.l., Civilização Editora, sd.

Oriol, N., Parra, J. M., *La expresión musical en la educación básica*, Madrid, Editorial Al puerto, 1979.

Piaget, J., *Psicologia e Epistemologia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote 1984.

Porcher, L. (dir.), *Vers une pédagogie de l'audio-visuelle*, Paris, Bordas Ed., 1975.

¹ Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

² Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico da Guarda.

³ Glass encontra Ravi Shankar quando transcreve, para notação musical tradicional, algumas secções musicais do filme *Chappaqua* de Conrad Rooks. Este encontro será decisivo na definição de uma nova linguagem.

⁴ O processo de adição, ou subtracção, consiste na repetição indefinida de um determinado elemento musical. Quando o elemento alvo de repetição sofre uma variação através da adição, ou subtracção, de uma altura sonora, é este novo elemento que é repetido indefinidamente, e assim sucessivamente até ao final da obra. A técnica da adição é empregue pelo compositor em várias obras, nomeadamente *Strung Out* (1967) para violino solo amplificado, *1+1* (1968), *Two Pages* (1968) e *Two Pages for Steve Reich* (1969) ou *Music with Changing Parts* (1970), onde esta técnica expande a obra a dimensões inimagináveis, pois o número de repetições efectuadas de cada um dos elementos não se encontra especificado. Por consequência, a duração da obra não é determinada variando entre uma e duas horas. O acaso presente na sua elaboração não é, contudo, do agrado do compositor que não controla nem domina totalmente o resultado sonoro.

⁵ Na Música Minimal, as estruturas e o processo de construção da obra deverão ser compreendidos e assimilados pelo público, sendo o estatismo, a repetição, a contemplação, a suspensão temporal, a meditação e a transformação lenta dessas mesmas estruturas, o método adoptado na criação e elaboração da obra musical. Estes processos encontram-se na base de algumas obras, as mais significativas, de alguns compositores minimalistas, tanto americanos, como europeus.

⁶ A repetição de elementos resulta sempre diferente embora inicialmente, e se não detivermos a nossa atenção no processo proposto, isso

se revele de difícil percepção. Sendo sempre diferentes, obtemos uma diferenciação da textura que não é, no entanto, aquela a que estamos habituados. A variação dá-se a níveis mais profundos e subtis do complexo sonoro, como é o caso do dos formantes do som.

⁷ A obra, com uma duração de cinco horas, possui uma estrutura em quatro actos. O público é livre de entrar e sair da sala ao longo da sua execução; o seu colaborador, Robert Wilson. O libreto consiste num texto contendo um conjunto de fonemas vários (nomeadamente números e sílabas), poemas de Knowles, Lucinda Childs e Samuel Johnson.

⁸ Nesta obra Glass focaliza a sua atenção na figura de Gandhi. De acordo com a libretista Constance De Jong, Glass foca o libreto de *Styagraha* nos textos de *Bhagavad – Gita*, os textos clássicos da religião hindu. O libreto resume-se a alguns excertos destes textos, os mais significativos para o tema e para os autores. Esta obra revela-se decisiva na mudança de mentalidade face à ópera americana. Devido à sua natureza e tema foi precursora das óperas *X: The Life and Times of Malcolm X* (1986) de Anthony Davis e de *Nixon in China* (1987) de John Adams.

⁹ Nesta obra Glass focaliza a sua atenção na figura de um antigo faraó egípcio. O seu libreto comporta vários excertos de textos originais da época em que este viveu. No trabalho de pesquisa e seleção de textos, Glass teve a ajuda e orientação de Shalom Goldman, historiador da universidade de Nova Iorque.

¹⁰ Assim, compõe *The Photographer* (1982) inspirado no trabalho do fotógrafo Eadweard Muybridge, *The CIVIL warS* (1983) em conjunto com Robert Wilson, *The Juniper Tree* (1984) em colaboração com Robert Moran, *Dance* (1979) conjuntamente com Lucinda Childs e Sol LeWitt, *Glass Pieces* (1983) com Jerome Robbins, *A Descente into the Maelstrom* (1985) em colaboração com Molissa Fenley, e *In The Upper Room* (1986) para Twilya Sharp.

¹¹ Philip Glass trabalhará ainda, e de forma bastante profunda, uma trilogia baseada nos filmes de Jean Cocteau: *Orphée* (1949), *La belle et la Bête* (1946) e *Les enfants terribles* (1950). A obra *Orphée* (1992), para doze instrumentistas e quatro solistas, é bastante clara e transparente. Musical e textualmente, revela-se bastante subtil, tanto ao nível dos coloridos, como dos timbres. Glass utiliza uma nova concepção de escrita a nível vocal que se revela portadora de uma expressividade rara. Em *La Belle et la Bête* (1993), combina a interpretação de música ao vivo com a difusão do filme original de Jean Cocteau (depois de despido dos diálogos e da música original de Georges Auric). Glass realizará algumas interpretações ao vivo desta obra, assim como de

Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio e *Drácula* de Tod Browning.

¹² *Anima Mundi* resulta numa combinatória de som e imagem elaborada a partir de várias fotografias do mundo animal e de imagens originais. A parte musical, concebida por Philip Glass, baseia-se em ritmos e música étnicos pouco explorados e difundidos. Imagem e som pretendem refletir a harmonia e diversidade do mundo animal na sua variedade de espécies, elementos e sistemas constituintes. *Evidence* mostra a alienação do ser humano, face ao mundo, provocada pela visualização constante, e exaustiva, da televisão e os aspectos psicológicos deste tipo de acção. O autor focando a sua atenção no olhar de uma criança que visualiza o filme *Dumbo* da Walt Disney, revela um estado de paralisia mental tornando-se aos poucos semelhante a um paciente de um hospital psiquiátrico, a um deficiente mental ou mesmo a um drogado. Reggio pretende mostrar de que forma a televisão e os meios audiovisuais manipulam e controlam o ser humano e as consequências físicas, psicológicas e sociais de tal

facto. *Evidence* retrata em poucos minutos o efeito provocado pela alta tecnologia, e a aceitação passiva, por parte do ser humano, de uma situação que o enfraquece e domina de forma lenta mas eficaz.

¹³ Existem elementos visuais e sonoros que se manifestam nas três obras embora adquiram rostos, configurações e relevos diferentes nos três casos. O princípio de auto-semelhança prevalece associado ao elemento variação, metamorfose. Estes factos são notórios, tanto a nível visual, como sonoro.

¹⁴ O mundo globalizante e globalizado em que vivemos, o mundo da alta tecnologia, impõe cânones de conduta bastante rígidos e estritos que são seguidos pela maior parte de nós sendo que o que é considerado como original muitas das vezes não é mais do que a proliferação do standartizado. Criam-se ambientes uniformizados e artificiais que se encontram em conflito com o ambiente com o qual devíamos viver em perfeita harmonia.

Documentário e a produção da imagem estereoscópica digital

Hélio Augusto Godoy-de-Souza¹

Introdução

O desenvolvimento da atividade documentária no século XX, e sua ampliação neste início do século XXI, nos apontam algumas questões referentes aos métodos de representação do espaço tridimensional que vêm sendo observados nos diferentes tipos de obras produzidas nestes últimos 85 anos, desde a realização do filme documentário “Nanook do Norte” (Flaherty – 1922). Particularmente instigante é o fato da profusão das obras fotográficas estereoscópicas produzidas no final do século XIX, que buscavam retratar espaços exóticos à visualidade européia daquele período. Instigante pois, apesar de sua disseminação, não foi ainda considerada como forma pertinente para a construção de uma visualidade documentária. Este pretende ser o objetivo último desta investigação.

Aspectos históricos

Ao final do século XIX, houve uma disseminação das fotografias tridimensionais. Essas fotografias valeram-se da descoberta de Charles Wheatstone, que em 1838, construiu um aparato denominado “estereoscópio” que permitia reproduzir desenhos tridimensionais de figuras geométricas e de objetos. Assim as fotografias eram comercializadas em jogos que incluíam aparelhos para sua visualização. De acordo com Adams (2001), o processo de visualização estereoscópica constituiu-se em verdadeiro hábito das famílias de classe média alta, que se reuniam em torno da visualização de fotografias de lugares exóticos. Boa parte das fotografias conhecidas daquele período são estereoscópicas.

Essas fotografias estereoscópicas entraram em declínio comercial, mas encontraram aplicações científicas na fotogrametria aérea e fotointerpretação de imagens de satélite. Na

década de 50, as produtoras cinematográficas norte-americanas usaram o cinema em terceira dimensão (3D), durante um curto período, na reconquista do público perdido para a TV. Foram produzidos vários filmes tais como “House of Wax” dirigido por Andre de Toth em 1953, “Creature from the Black Lagoon” dirigido por Jack Arnold em 1954 e “Disque M para Matar” dirigido por Alfred Hitchcock em 1954. Outras tentativas surgiram posteriormente, tais como o “Flesh for Frankenstein” (1973) dirigido por Paul Morrissey. Deve ser lembrado que atualmente os cinemas I-Max também têm sua versão 3-D, baseada na tecnologia de óculos obturadores de cristal líquido.

É bom considerar-se que a televisão estereoscópica, nunca se estruturou economicamente, apesar de algumas iniciativas nesse sentido. Motivos de ordem técnica devem ser considerados: a degradação do sinal de vídeo analógico prejudica a qualidade da imagem, essencial para uma boa visualização tridimensional. Havia uma limitação de ordem tecnológica que atualmente pode ser superada.

Com o desenvolvimento da tecnologia de vídeo digital, as possibilidades de preservação das informações do sinal de vídeo e as facilidades de manipulação das imagens, permitem melhores condições de obtenção da imagem estereoscópica. O desenvolvimento da tecnologia dos óculos e de filtros obturadores de cristal líquido, vem permitir o surgimento de um novo método de visualização estereoscópica. Esses óculos já são itens de consumo entre aficionados e usuários de computação, envolvidos com desenvolvimento de projetos científicos e tecnológicos que necessitam de visualização 3D, como é o caso da engenharia aeronáutica, automobilística, naval e de extração de petróleo. Mesmo ao se considerar o método mais simplificado de visualização estereoscópica, o anaglífico, é possível afirmar-se que hoje as condições

técnicas são muito mais propícias para uma nova disseminação da estereoscopia.

Cinematografia estereoscópica

Uma análise das condições da estereoscopia nos dias de hoje deve iniciar-se pelo conhecimento prévio das tecnologias utilizadas para a produção de estereoscopia cinematográfica. Um dos métodos, o mais antigo deles, é o **método anaglífico**. Esta técnica caracteriza-se por colorizar com uma cor física primária ou complementar, diferente, cada uma das imagens foto-cinematográficas referentes a cada olho (azul e vermelho, ou verde e vermelho, ou ainda as complementares tais como vermelho e ciano, ou amarelo e azul). Dependendo do método, o espectador, ao utilizar óculos com as lentes coloridas respectivamente pelas cores usadas no processo, pode separar cada uma das imagens que se encontram misturadas na imagem projetada na tela. O método mais moderno é o da **estereoscopia por filtragem de luz polarizada**, também conhecido como **método de estereoscopia passiva**, que é descrito a seguir: duas câmeras cinematográficas sincronizadas montadas o mais proximamente possível², produzem dois filmes referentes respectivamente, à visão do olho esquerdo e do olho direito. Em uma tela metalizada é feita projeção sincronizada das duas películas, usando-se filtros polarizadores à saída das objetivas dos dois projetores. O espectador assiste ao filme de óculos, com filtros polarizadores iguais aos daqueles instalados nos projetores. Dessa forma as imagens referentes a cada um dos olhos são filtradas de modo que cada olho perceba somente a imagem referente à sua lateralidade específica. Em sistemas mais aprimorados, um único projetor, através de uma objetiva especial anamórfica, projeta uma única película com duas imagens lado-a-lado; gerando duas imagens polarizadas sobre tela metalizada (Lipton, 1982: 47). Da mesma forma, óculos polarizadores são necessários para a separação de cada imagem. A metalização da tela garante a manutenção do padrão de polarização.

Videografia estereoscópica

O sistema de imagem eletrônica NTSC (National Television Standard Committee)

produz imagens coloridas na frequência de aproximadamente 30 quadros (frames) por segundo (fps), com uma resolução aproximada de 480 linhas horizontais. Em realidade a frequência é de 29,97 fps e além disso os quadros não são gravados inteiros sobre a fita magnética, todavia para fins didáticos utilizaremos a frequência de 30fps como sendo o parâmetro de uma imagem NTSC (apenas para facilitar a compreensão). Os quadros são divididos em **dois campos** (fields) de 240 linhas com uma duração de metade da duração do quadro, aproximadamente 1/60s. No processo de exibição da imagem, o monitor de vídeo apresenta inicialmente as 240 linhas ímpares (campo 1) e posteriormente as 240 linhas pares (campo 2). Este processo de formação de imagem videográfica é conhecido como **vídeo entrelaçado (interlaced vídeo)**. É interessante salientar que as novas tecnologias digitais utilizam outros métodos de produção de imagens, baseadas no que se convencionou chamar de **vídeo de varredura progressiva (progressive scan vídeo)**. Neste caso os quadros são apresentados inteiros sem a formação de artefatos de imagem resultantes do entrelaçamento. Esta é a forma como podem ser exibidos filmes na tela do computador, projetores de imagens computacionais, ou ainda, monitores de televisão digital.

No que se refere ao vídeo estereoscópico (Evans, Robinson, Godber & Petty, 1995: 505), um dos métodos é constituído pelo que se segue: as imagens são produzidas por duas câmeras de vídeo, os dois sinais de vídeo são gravados em fitas magnéticas diferentes. Os sinais de vídeo são reproduzidos em gravadores independentes, ou aparelhos de DVD (digital video disk), sincronizados, cujas imagens são exibidas em dois monitores posicionados obedecendo um ângulo de 90°, equipados com filtros polarizadores. Um espelho especial, localizado no caminho da luz emitida pelos monitores, funde as duas imagens e o espectador assiste ao vídeo com óculos semelhantes aos do cinema estereoscópico. Os monitores podem ser substituídos por dois projetores de vídeo também equipados com filtros polarizadores, e exibidos em uma tela metalizada. Trata-se apenas da aplicação da **estereoscopia**

passiva para o caso do vídeo. É possível ainda encontrar uma outra variação desse sistema a partir de um único projetor ou monitor. Neste caso as duas imagens são colocadas juntas em um mesmo quadro, seja na posição acima-abaixo com achatamento das duas imagens para que possam ocupar a mesma proporção do quadro de vídeo, ou ainda as imagens são dispostas lado-a-lado rotacionadas em 90 graus para que possam também ocupar a proporção do quadro de vídeo. A projeção é feita através de jogos de espelhos ou semi-espelhos, com filtros polarizadores que redirecionam as imagens sobrepondo-as uma sobre a outra sobre uma tela metalizada ou através de retroprojeção. Nestes casos, projetores DLP (digital lighting processing) ou CRT (cathode ray tube) são preferíveis aos LCD (liquid cristal display) em função da própria construção dos LCDs, que, em si mesmos, já contêm filtros polarizadores.

No método denominado **estereoscopia ativa**, a imagem é obtida por **seleção dos campos** do sinal de vídeo gerado por duas câmeras, assim, o projetor ou monitor de vídeo mostra um único sinal de vídeo que apresenta, a cada 1/60s (no sistema NTSC), um campo com a imagem referente à visão de cada olho. Como se sabe, o olho humano não tem capacidade de discernir dois eventos luminosos consecutivos, ocorridos a intervalos menores que 1/10 de segundo. É por este motivo, que no cinema, imagens projetadas com duração de 1/24s (menores que 1/10s), são entendidas como contínuas; ou ainda na televisão, quadros com a duração de aproximadamente 1/30s são interpretadas como contínuos. Todavia cada um desses quadros é composto por dois subquadros denominados campos, com a duração de 1/60s. Desta forma, é possível simular-se a visão estereoscópica através da exibição para cada olho, de subquadros/campos com a duração de 1/60s. Ou seja, a cada 1/30s projetam-se duas imagens com a duração de 1/60s, uma para cada olho, referentes à sua lateralidade específica. Este método de seleção produz um tipo de vídeo estereoscópico que é conhecido por **Vídeo Estereoscópico do tipo Campo-Sequencial**. Para sua visualização é necessária a utilização pelo espectador

de **óculos obturadores de cristal líquido (LCD shutter glasses)** que são capazes de permitir a passagem da luz somente das imagens referentes a cada olho, numa frequência de 60Hz. Desse modo, o sistema eletrônico que comanda a obturação da passagem de luz de cada um dos lados dos óculos abre-se e fecha-se a cada 1/60s, sincronizando-se com o vídeo que está sendo exibido, de tal forma que, à abertura do lado esquerdo dos óculos corresponda a projeção do campo referente ao olho esquerdo, e vice-versa. Este sistema só funciona em monitores e projetores do tipo CRT.

A tecnologia dos óculos obturadores já é utilizada largamente, existindo no mercado audiovisual/computacional inúmeras empresas que os comercializam, tanto conectados através de cabos às placas gráficas de vídeo dos computadores, como avulsos, sincronizados apenas através de pulsos de luz infravermelha, produzida por emissores conectados entre a placa gráfica de vídeo e o monitor de computadores. Também é possível encontrar-se sistemas semelhantes que são conectados a aparelhos de DVD. Além disso, determinadas salas de exibição cinematográfica do formato **I-Max**, utilizam-se desses tipos de óculos obturadores sincronizados ao projetor cinematográfico.

É possível considerar-se também o método anaglífico como uma possibilidade de produção de imagens videográficas estereoscópicas. Para isso, procede-se da mesma forma descrita acima até a criação de um Vídeo Estereoscópico Campo-Sequencial. A única diferença é que são aplicados filtros digitais de cores para cada lado. Na imagem do lado esquerdo descartam-se os canais Verde e Vermelho da composição do arquivo digital RGB (Vermelho, Azul e Verde), de modo que reste apenas o canal vermelho. Da imagem do lado direito é excluído apenas o canal vermelho de modo que a cor ciano (verde e azul) permaneça. O monitor exibirá assim um sinal de vídeo campo-sequencial cujo campo referente ao lado esquerdo tenha somente vermelho enquanto que o campo referente ao lado direito tenha somente a cor ciano. A visualização é feita utilizando-se um óculos anaglífico com as respectivas cores em cada olho. Este método pode ser denominado como **Vídeo**

Estereoscópico Anaglífico Campo-Sequencial. É possível ainda a configuração de uma imagem videográfica anaglífica sem a intermediação do processo campo-sequencial. Neste caso é produzida uma imagem na qual são misturados os dois canais de cores: este método é denominado como **Vídeo Estereoscópico Anaglífico Progressivo**. Este último processo enfrenta problemas de ordem técnica em função dos métodos de compressão de dados utilizados na codificação dos arquivos de vídeo nos sistemas digitais. O problema que se coloca é o fato de que os processos de compressão de dados para as imagens progressivas podem degradar as relações de cores existentes nas imagens anaglíficas o que destrói a estereoscopia dessas imagens, isso ocorre tanto no formato de vídeo “AVI” (arquivo de vídeo do sistema Microsoft) como no formato “MPEG” (Motion Picture Expert Group), amplamente utilizados nos DVDs. Assim, o método de produção do Vídeo Anaglífico Campo-Sequencial parece ser, até agora, a melhor forma de se tratar o vídeo estereoscópico para exibição em aparelhos de TV do tipo CRT. É importante ressaltar que novos aparelhos de **vídeo com imagem progressiva**, podem destruir a estereoscopia, inclusive dos vídeos com imagens campo-sequenciais. Percebe-se portanto que o desenvolvimento tecnológico pode não contribuir totalmente para o desenvolvimento de uma TV estereoscópica.

Todavia é interessante considerar-se a contemporaneidade do método anaglífico tendo em vista o recente lançamento cinematográfico dos estúdios Disney: “Pequenos Espiões 3D” (Spy Kids 3D) que deverá ser brevemente lançado em DVD no Brasil. As informações disponíveis no “Grupo Internacional de Discussões sobre Televisão Estereoscópica” (YahooGroups – 3DTV), dão conta de que o filme foi produzido eletronicamente para depois ser transferido para película. Assim considera-se objetivamente como viável a utilização da tecnologia **Vídeo Estereoscópico Anaglífico Campo-Sequencial**, sua adaptação, e a criação de um conjunto de normas que possam presidir projetos audiovisuais de baixo custo para a produção de imagens tridimensionais em vídeo digital para a produção documentária.

Deve ser considerada ainda a possibilidade de utilização de softwares específicos para a exibição de vídeos 3D, tais como o Stereoscopic Player, desenvolvido por Peter Winner, de modo que a escolha do modo de visualização seja feito “on-the-fly”, ou seja, a partir de um formato padronizado, como o lado-a-lado (“side-by-side”), através do próprio programa pode-se escolher qual a melhor forma de exibição do material³. A capacidade do sistema computacional responder positivamente, dependerá de sua capacidade de processamento.

Aspectos psico-fisiológicos da estereoscopia

A Teoria do Umwelt proposta por Jacob von Uexküll, apresenta-se como ferramenta fundamental para a compreensão do processo de representação do espaço observado nas imagens estereoscópicas. O Umwelt é uma espécie de mapeamento da realidade que a Natureza, durante o processo evolutivo, permitiu ao ser vivo construir interiormente. A espécie humana também representa a Realidade em seu Umwelt. Os sistemas audiovisuais podem e devem ser considerados como expansões ou próteses, de seus órgãos dos sentidos, cujas elaborações sônicas vêm colaborando para a Dilatação de seu Umwelt⁴.

Desta forma, não é de causar estranheza que a bibliografia técnica a respeito da estereoscopia, consultada (Okoshi, 1976; Lipton, 1982), dedique várias páginas aos aspectos referentes à percepção da profundidade espacial em humanos. De acordo com os autores citados, os indutores de percepção de profundidade podem ser classificados em duas categorias: os fisiológicos e os psicológicos.

Inicialmente, como aspectos indutores pertencentes à categoria psicológica, devem ser considerados:

- 1) O tamanho relativo das imagens dos objetos, de modo que os maiores pareçam estar mais próximos que os menores;
- 2) A perspectiva linear, enquanto forma de representação que ocorre na superfície da retina e que em certa medida guarda relação apropriada com as técnicas de desenho artístico, desenvolvidas no *quattrocento*⁵;
- 3) A perspectiva aérea, as imagens dos objetos tornam-se mais enevoadas com o

aumento da distância por causa da difusão dos raios luminosos;

4) A sobreposição dos objetos, os objetos opacos mais próximos ocultam os objetos mais distantes;

5) O sombreamento e as sombras, a incidência da luz ao provocar o aparecimento das sombras provoca a evidência dos formatos e dos relevos dos objetos;

6) O gradiente de texturas, trata-se de um aspecto da perspectiva relacionado aos padrões de textura que tornam-se aparentemente maiores quanto mais próximos; como exemplo pode ser citada a imagem de uma parede com tijolos expostos, ou uma rua de pedras, que se tornam menores, quase imperceptíveis à medida que ficam mais distantes do observador.

Estes indutores são largamente utilizados, como forma de representação da profundidade espacial nas expressões pictóricas presentes no desenho, na pintura, na fotografia, no cinema e no vídeo. É interessante citar que Leonardo Da Vinci (1982: 257), inclui em seu tratado de pintura a questão da modificação das cores dos objetos como mais um indutor da relação de distância entre eles e o observador.

Em relação aos indutores da categoria Fisiológica, devem ser considerados:

1) A acomodação visual monocular: trata-se da própriocepção da tensão muscular exercida pelo corpo ciliado do globo ocular, que controla o ajuste da distância focal do cristalino através da mudança de sua curvatura; essa percepção adequa-se apenas para distâncias inferiores a 2 metros de distância;

2) A paralaxe de movimento monocular, trata-se da percepção de profundidade quando ocorre deslocamento da posição de observação dos objetos, permitindo sua visualização de vários pontos de vistas; com o observador em movimento, os objetos mais próximos parecem mover-se em maior velocidade que os objetos mais distantes; este indutor é amplamente utilizado na cinematografia, através dos movimentos de câmera conhecidos como “travelling” e “grua”;

3) A convergência ocular, trata-se do ângulo formado pelos eixos de visão ao se olhar com os dois olhos para um certo ponto sobre um objeto, são as tensões dos músculos que rotacionam os globos oculares que enviam essa informação para o cérebro;

4) A paralaxe ou disparidade binocular, trata-se do principal indutor utilizado pela imagem estereoscópica; quando os olhos fixam um ponto de um objeto M, os raios de luz que partem desse ponto, atingem a retina na fóvea central (uma região da retina com grande quantidade de células fotosensíveis); os dois pontos (m_1 e m_2) das fóveas centrais das retinas de cada um dos olhos são correspondentes e a focalização daquele ponto projetado pelo objeto sobre a fóvea dá indicações a respeito da convergência dos olhos; sempre haverá correspondência entre a projeção de pontos sobre a retina, daqueles objetos (M e P) que estiverem situados em uma circunferência determinada pelo ponto do objeto, e os pontos médios das duas pupilas dos olhos observadores (O_1 e O_2); essa circunferência é denominada de **holóptero**; as disparidades entre o posicionamento de pontos projetados sobre a retina, projetados por objetos situados sobre (M e P), dentro, e fora (Q) do holóptero serão as indutoras da percepção de profundidade. No esquema abaixo, a circunferência S-M-P-T representa o holóptero.

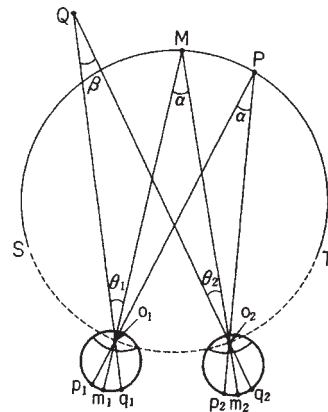


Figura 1 – Representação gráfica do holóptero (modificada de Okoshi, 1976: 51)

Isto posto, cabe considerar ainda que as distorções relativas da imagem de cada objeto representado sobre a retina parecem contribuir na percepção da profundidade espacial. Retoma-se aqui a Teoria do Umwelt para a justificativa do uso da imagem estereoscópica como forma de representação do espaço tridimensional. Ao que tudo indica, essa forma de representação pictórica, apresenta-se em

um grau elevado de coerência com a representação do espaço no Umwelt humano. É possível afirmar-se que o aprimoramento dessa forma de representação permitiria o desenvolvimento de atividades de produção de conhecimento e Dilatação do Umwelt, mais sofisticadas que as atuais permitidas pelas imagens bidimensionais.

É possível destacar-se um caso de experimento publicado a respeito de utilização de imagens fotográficas estereoscópicas para o ensino de neuroanatomia (Menezes, Cruz, Castro, Almeida et al, 2002). As técnicas de neuroimagem tridimensionais têm sido utilizadas como facilitadoras de diagnóstico topográfico, gerando dificuldades para o ensino de neuroanatomia já que há limitação de acesso dos estudantes àqueles equipamentos. As imagens estereoscópicas, neste caso permitem um compartilhamento de uma visualização tridimensional proporcionada por aqueles instrumentos, preparando o futuro cirurgião para a utilização das imagens em situações reais de diagnóstico, caracterizando-se portanto como um compartilhamento de consciência⁷.

Outros exemplos podem ser citados a respeito da utilização das imagens tridimensionais como forma de compartilhamento de consciência em situações reais, tais como visualizações submarinas em casos de prospecção petrolífera, de preparação de projetos em aviação, indústria naval e automobilística. A menção da utilização desse tipo de imagem em sistemas de sensoriamento remoto a partir de fotos de satélite ou aéreas é quase desnecessária para comprovar seu uso como fonte produtora de conhecimento mais elaborado a respeito da espacialidade.

Questões audiovisuais: um programa de investigações

As questões levantadas apontam para uma utilização mais efetiva de imagens estereoscópicas em atividades de realização audiovisual documentária. Para isso faz-se necessário um programa para investigação da representação estereoscópica no documentário. Tal programa caracterizar-se-ia por uma abordagem transdisciplinar na qual existe a necessidade de participação de áreas como Física, Engenharia, Computação, Psicologia, Neurociências, Semiótica, Teoria e Práticas Audiovisuais, dentre outras.

No âmbito da especificidade das Práticas Audiovisuais, podemos citar que seria de grande importância a investigação de aspectos como Iluminação, Fotografia e Montagem. Há que se considerar ainda que este programa, a exemplo da “Revue Internationale de Filmologie”, na França na década de 50, poderia estar contribuindo com informações reunidas em torno de alguma publicação que acolhesse os temas investigados. No fundamental, a questão que se coloca para a área específica do audiovisual neste programa de investigações é: as premissas da linguagem audiovisual, definidas para a representação bidimensional deverão funcionar para a representação estereoscópica? Considerando-se ainda que as mudanças de ordem tecnológica que se desenvolveram atualmente possibilitam maiores experimentações em torno do tema, é de se supor que atualmente as investigações em torno do audiovisual estereoscópico seriam muito mais intensas e desenvolvidas a um custo muito mais baixo do que há cerca de dez ou vinte anos atrás.

Naquilo que diz respeito ao documentário, questões de ordem temática colocam-se como prioritárias. Quais as utilizações mais adequadas ao documentário audiovisual que poderiam ser traduzidas à linguagem audiovisual estereoscópica? Isto possibilitaria uma atividade experimental de realização audiovisual que permitiria a investigação a respeito dos condicionantes de linguagem que se manifestariam nestas realizações. São consideradas como campos preferenciais desta produção documentária as áreas de conhecimento nas quais os aspectos físicos espaciais colocam-se como fatores limitantes, tais como: arquitetura, geografia física, meio ambiente, morfologia, anatomia, etc. Ainda no campo do documentário, como muito bem demonstra sua tradição histórica (Winston, 1996:80), este programa poderia fomentar o aprimoramento tecnológico na direção da portabilidade tão necessária à atividade documentarista.

Este artigo, encerra-se portanto, com o sentido claro de apontar rumos para uma atividade de pesquisa que seja ao mesmo tempo Prática e Teórica, e que permita o vislumbamento de novas aplicações para a estereoscopia nas atividades audiovisuais documentárias.

Bibliografia

Adams, G. O passe de mágica do turismo fantástico: o sistema de viagem estereoscópica de Underwood & Underwood. Em <http://www.intercom.org.br/papers/xxiv-ci/np07/NP7ADAMS.pdf>, consultado em 17 de fevereiro de 2004.

Da Vinci, L. *Tratado de Pintura*. Editor Angel Gonzalez Garcia. Madri, Editora Nacional, 1982.

Evans, J.P.O.; Robinson, M.; Godber, S.X.; Petty, R.S. "The Development of 3-D (Stereoscopic) Imaging Systems for Security Applications", *29th IEEE Intl. Carnahan Conference*, pp. 505-511, Sanderstead, Surrey, UK, October, 1995, ISBN 0-7803-2627-X.

Liptin, Lenny. *Foundations of the Stereoscopic Cinema, a study in depth*. New York, Van Nostrand Reinhold Co., 1982.

Godoy-de-Souza, H. A., *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo, AnnaBlume, 2002.

Leakey, Richard E. *A Evolução da Humanidade*. Tradução Norma Telles. 2ª ed. São Paulo, Melhoramentos, 1982.

Mathias, Harry & Patterson, Richard. *Electronic Cinematography, achieving photographic control over the video image*. Belmont, Wadsworth, 1985.

Mckay, Herbert. *Three-Dimensional Photography, principles of stereoscopy*. New York, American Photographic Publishing Company, 1953.

Meneses Murilo Sousa de, CRUZ, André Vieira da, CASTRO, Izara de Almeida et al. Stereoscopic neuroanatomy: comparative study between anaglyphic and light polarization techniques. *Arq. Neuro-Psiquiatr.*, Sept. 2002, vol.60, no.3B, p.769-774. ISSN 0004-282X.

Metz, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

Okoshi, T. *Three-Dimensional Imaging Techniques*. Academic Press, 1976.

Parente, J.I. *A Estereoscopia no Brasil 1850-1930*. Rio de Janeiro, Sextante, 1999.

Uexküll, Jacob von. A stroll through the worlds of animals and men: A picture book of invisible worlds. *Semiotica* 89-4 (1992).

Winston, Brian. *Technologies of Seeing, photography, cinematography and television*. Londres, BFI Publishing, 1996.

¹ Universidade Federal de São Carlos / Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil.

² A proximidade das duas câmeras é fundamental para a obtenção de uma boa imagem estereoscópica, de acordo com Lipton essa distância é denominada distância inter-ocular e mede aproximadamente 6,5cm para homens e 6,3cm para as mulheres (Lenny Lipton, *Foundations of the Stereoscopic Cinema*, 1982, 60).

³ As formas de visualização são listadas a seguir: Monoscopic, Dual Screen Output, NVIDIA Stereo Driver, StereoBright™, Quad Buffered OpenGL, Side By Side, Over/Under, Row Interlaced, Column Interlaced, True Anaglyph Red – Blue, True Anaglyph Red – Green, Gray Anaglyph Red – Cyan, Gray Anaglyph Yellow – Blue, Half Color Anaglyph Red – Cyan, Half Color Anaglyph Yellow – Blue, Color Anaglyph Red – Cyan, Color Anaglyph Yellow – Blue. Em <http://mitglied.lycos.de/stereo3d/>, consultado em 28/03/2004.

⁴ A Dilatação do Umwelt humano (uma característica evolutiva da espécie) se dá através de elaboração sgnica. Os signos indiciáticos que mostram diferentes aspectos da realidade, não observáveis pelos transdutores orgânicos que a espécie humana possui, são por si só insuficientes para transcender os limites da bolha de universo subjetivo (Umwelt). Torna-se necessário o desenvolvimento de signos muito mais complexos, que dão coerência aos aspectos da realidade que se encontram ocultos na forma de dados indiciais do mundo. Conforme foi discutido em "Documentário, Realidade e Semiose" (Godoy-de-Souza, 2001: 130), um documentário é uma dessas formas de complexificação sgnica que pode garantir a Dilatação do Umwelt.

⁵ Como já foi destacado em "Documentário, Realidade e Semiose" (Godoy-de-Souza, 2001: 43), a perspectiva central foi um ganho nas formas de representação espacial; foi a forma que se disseminou pelo planeta (fotografia, cinema e televisão). A representação espacial pela perspectiva central, simula o espaço, não porque mimetiza o espaço, mas sim porque é um **modelo coerente** com a forma pela qual o *Homo sapiens* mapeia o espaço em seu Umwelt.

⁶ De acordo com Christian Metz, um “efeito estereocinético, cuja importância para o cinema foi salientada por Cesare L. Musatti no seu artigo intitulado “Os fenômenos estereocinéticos e os efeitos estereoscópicos do cinema normal”, artigo da *Revue Internationale de Filmologie*, nº29 de janeiro/março de 1957. (Metz, 1972: 20).

⁷ Os sistemas audiovisuais, em particular o documentário, vêm desempenhando uma impor-

tante função de construção do conhecimento na sociedade humana, que anteriormente seria desempenhada apenas pela linguagem verbal, de acordo com Leakey: “Talvez o mais penetrante elemento da linguagem seja que, através da comunicação com os outros, não só a respeito de questões práticas, mas também de sentimentos, desejos e receios, é criada uma “consciência compartilhada”. (Leakey, 1982: 141).

A atmosfera como figura fílmica

Inês Gil¹

A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. O objectivo aqui é defini-la para que funcione como um conceito operativo para a análise fílmica.

Depois de determinar o conceito de “atmosfera” de uma maneira geral, é necessário estudar como é que ela funciona no espaço cinematográfico, isto é, qual é a sua dinâmica dentro da própria imagem (muda e sonora), e como se elabora entre o espectador e o filme. A proposta é considerar a noção de “atmosfera” como sendo uma possível figura fílmica. Entende-se por “figura fílmica” uma forma particular de expressão, neste caso originada não só pela própria representação mas sobretudo por determinados princípios específicos ao cinema (um deles é, por exemplo, a complexa temporalidade da imagem fílmica). Neste sentido, olhar para a atmosfera como sendo um elemento fílmico parece legítimo na medida em que a sua presença pode enriquecer a análise cinematográfica. Propõe-se, por último, depois de identificar e perceber o papel da atmosfera, aplicar os seus princípios a vários filmes da história do cinema.

Quando se vai ao cinema, fala-se frequentemente da “atmosfera” do filme, sem se saber precisamente o que é, uma componente da imagem fílmica ou unicamente uma sensação percebida pelo espectador. Isso deve-se à indeterminação da própria noção de “atmosfera” que quer dizer ao mesmo tempo tudo e nada e que, no fundo, não esclarece nada sobre a natureza do filme. No entanto, uma coisa é certa: o cinema cria um certo tipo de atmosfera. A questão é de saber o que é este *espaço atmosférico* e quais são os meios que permitem a sua expressão num filme.

O objectivo é considerar a noção de “atmosfera” como sendo um possível elemento fílmico, e mais precisamente, uma figura

fílmica. Entende-se por “figura fílmica” uma forma particular de expressão, neste caso originada pela própria representação e criada por determinados princípios específicos ao cinema (por exemplo, uma figura fílmica básica é o grande plano). A atmosfera seria um elemento fílmico de corpo inteiro, identificável e possível de analisar.

O que é a atmosfera? É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de *Stimmung*, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. Daí também ser muitas vezes assemelhada às noções de clima, ou de ambiente. Existem diferenças, por vezes bastantes subtis, que permitem diferenciá-las: o clima é mais geral que a atmosfera, ou que o ambiente, e também mais estável. Fala-se de um clima de terror, por exemplo, para caracterizar um espaço-tempo determinado. Além disso, o clima está em primeiro plano, quer dizer que a sua presença é sempre explícita e fundamental. O ambiente, também é geral mas é secundário; é como um elemento de cenário porque não é indispensável para o espaço dramático. Por exemplo, o som ambiente serve para preencher o espaço da imagem fílmica, oferecendo informações sobre o espaço sonoro geral da acção, sendo perfeitamente dispensáveis, se fosse necessário. A atmosfera está sempre no primeiro plano, mesmo quando está pontualmente localizada no espaço. Por exemplo, quando uma pessoa com imenso charme se exprime no meio de uma sala cheia de gente sisuda, a atmosfera liberta será logo tão forte como o clima geral.

A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num

contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa. Neste sentido, a atmosfera tem intensidades variadas e tende em formar-se sem produzir necessariamente representações. Sendo um sistema energético, ela tem densidades diversas e um dinamismo, mais ou menos, acentuado. Também os animais podem ter uma percepção particular da atmosfera: quando “sentem” a morte a chegar, mostram um sentido desenvolvido para além da percepção comum, que na maior parte das vezes, escapa ao ser humano. “Sentir” a morte, tal como “sentir” o medo, é perceber forças que, neste caso, o animal associa a um fenómeno determinado

Se o conceito de atmosfera é ao mesmo tempo tão explícito mas tão difícil de caracterizar, é porque a própria noção tem *algo* de fugidio, embora seja muito utilizado na escrita e na linguagem. Por isso, merece ser aprofundada. Ludwig Binswanger, na sua qualidade de psiquiatra, foi um dos primeiros a debruçar-se sobre a questão, e considerou a atmosfera como um espaço, essencialmente subjectivo. De facto, para ele a atmosfera nasce a partir da realidade afectiva dos indivíduos que a projectam no seu espaço, acabando por caracterizar a sua relação com o mundo. Mais perto de nós, um outro psiquiatra, Hubertus Tellenbach, associou a noção de “atmosfera” ao gosto (no sentido da oralidade) que se prolonga ao gosto do mundo. Os dois autores introduziram uma série de propriedades na sua definição da atmosfera, que permite determinar a noção com mais rigor e precisão. Por exemplo, o espaço atmosférico é um espaço que se contraí ou se dilata segundo as circunstâncias. A atmosfera manifesta-se sempre no exterior, mesmo quando se trata de um espaço-estado interior, como a alegria ou a morbidez, por exemplo. O espaço interior manifesta-se sempre através de uma relação particular ao mundo exterior.

No que diz respeito à arte, a noção de atmosfera é fortíssima e embora raramente identificada e analisada como elemento de corpo inteiro, a sua presença que se encontra na maior parte das vezes muda, contagia e envolve o espectador. Nas “pequenas percepções” de Leibniz ou no “visual” de George Didi-Huberman², não se poderia descobrir um certo tipo de atmosfera? Qualquer um desses

conceitos tem um ponto comum: a capacidade de exprimir o “não figurável”, este *algo* intangível e abstracto que no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem. É também o que se passa com o espectador de cinema que irá mergulhar na atmosfera de um filme durante a sua projecção.

Como funciona a atmosfera? A partir da metodologia adoptada para perceber melhor a sua natureza e o seu papel, propõe-se determinar uma pequena taxinomia da atmosfera no cinema. Parte-se do princípio que a atmosfera cinematográfica divide-se em duas categorias gerais: a atmosfera *espectatorial* que estuda o fenómeno que existe entre o espectador e o filme (que não se limita à projecção mas também à sua visualização no ecrã de televisão ou de computador), e a atmosfera *filmica* que diz respeito à relação entre os próprios elementos fílmicos visuais e sonoros. A ideia de uma possível atmosfera *espectatorial* baseia-se, em parte, na filmologia que propôs analisar os fenómenos psíquicos e psicológicos que acontecem entre o espectador e o filme projectado e estende-se até ao olhar escópico. No entanto, o que interessa destacar aqui, é a atmosfera que se exprime, ou que se encontra, na representação fílmica. É óbvio que, para se revelar, esta atmosfera precisa de ser percebida, mas a sua presença no som e nas imagens em movimento tem uma certa expressão que não se limita a ser simplesmente recebida pelo espectador.

Na atmosfera fílmica, parte-se do princípio que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se *plástica* porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera *dramática*, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. Por exemplo, os filmes do impressionismo francês têm uma atmosfera plástica muito mais forte do que a atmosfera dramática, porque a forma fílmica é claramente valorizada em relação à própria história. Os filmes ditos “realistas” terão tendência em ter uma atmosfera dramática mais importante do que a atmosfera plástica. No entanto, as duas estão sempre interligadas. Existem depois outros tipos de atmosferas que podem ser identificadas num filme: a atmosfera é *concreta* quando ela é material

(como o nevoeiro, por exemplo) ou criada pela técnica para criar efeitos estilísticos ou dramáticos óbvios. Por exemplo, a atmosfera expressionista de *O Gabinete do Dr. Caligari* realizado em 1919 por Robert Wiene, é claramente criada pelas linhas oblíquas e deformadas da arquitectura dos cenários, bem como os claros-escuros das formas que produzem uma sensação de *Unheimlichkeit* ou de *estranheza inquietante* na imagem fílmica. Mas no caso de *O Vento* realizado por Victor Sjöström em 1928, é a areia e o vento que são os verdadeiros protagonistas da atmosfera concreta. É a atmosfera exterior constituída de pó e de vento que provoca e acompanha a brutalidade da história. As forças da natureza conseguem penetrar no interior de uma casa, e ao espalhar um caos material e afectivo, elas provocam a erosão gradual da consciência dos seus habitantes. A atmosfera criada pelo vento é claramente concreta e activa: ela apaga a nitidez dos contornos e provoca a perda de si próprio.

A segunda atmosfera é a atmosfera *abstracta*, que também se exprime através de um plano ou de uma cena, mas esta atmosfera não é directamente visível porque não está concretamente representada. Por exemplo, o grande plano é uma figura fílmica que transmite uma certa qualidade de sensações e de afectos porque as suas propriedades de extrema aproximação do assunto transformam não só a relação entre os elementos da própria imagem, mas vão também permitir ao espectador ter um olhar mais elaborado sobre as coisas, porque muito perto delas. Jean Epstein disse que o grande plano era “a alma do cinema” e talvez se tenha referido à atmosfera misteriosa e envolvente que dele se liberta.

Epstein admite também que a montagem faz parte da fotogenia porque é uma figura fílmica criada pelas imagens em movimento. À fotogenia cinematográfica, Epstein associa a noção de “animismo”; ele utiliza a fragmentação espacial do enquadramento e, como foi dito mais acima, em particular, o grande plano, para mostrar que a imagem fílmica tem as suas próprias forças essenciais, o que a afasta de uma mera representação espelhada do mundo (Epstein, 1946). Além de perder a referência espacial do assunto, o grande plano joga sobre dois planos: o primeiro é

o da superfície que preenche o espaço da imagem. O volume das formas tendo sido suprimido, o assunto parece querer apropriar-se do olhar do espectador (é por isso que se fala de visão háptica ou tátil na percepção do grande plano). Por outro lado, e quase paradoxalmente, esta superfície achatada permite a penetração do espectador no espaço imaterial da imagem através da atmosfera que se liberta dela.

Basta lembrar-mo-nos do magnífico filme que Carl Dreyer realizou em 1928, *A Paixão de Joana d'Arc*, em que os grandes planos dos rostos das personagens exprimem o seu mundo interior, seja de extrema tristeza ou de profunda perversidade. Os grandes planos de Dreyer acabam por isolar totalmente o assunto de todo o resto e parecem extrair a essência de cada personagem para espalhá-la através da imagem muda e *em movimento*.

O movimento da imagem cinematográfica é um elemento essencial na expressão de atmosfera fílmica. De facto, como todos sabem é o dinamismo das imagens que faz a especificidade do cinema, no seu dispositivo técnico, mas também na sua representação. É também graças ao movimento que as imagens podem manter uma relação rica e complexa com o som e criar uma atmosfera particular, a maior parte das vezes abstracta. Um bom exemplo de atmosfera abstracta, criada ao mesmo tempo pelo som e pela imagem, é o filme *Mãe e Filho* que Alexander Sokurov realizou em 1997. A música extradiegética funde-se com a imagem anamorfosada e exprime o alvoroço interior que o filho sente perante a iminência da morte da sua mãe. A música prolonga directamente o transtorno formal da imagem (que pode ser o transtorno interior do filho), e esta deixa quase de ser uma imagem figurativa para se tornar abstracta. É uma maneira de mostrar a ductilidade da atmosfera quando ela exprime o sentido das coisas.

O que é relevante aqui, é o facto do cinema ter os seus próprios meios técnicos de expressão de espaço e de tempo, que permitem uma produção de atmosfera específica. Ao transformar a representação realista, Epstein afirmou que a essência do cinema era o seu poder de exprimir *algo* que transgride a percepção comum do mundo. A

câmara mostra *algo* que o olho não vê. É neste sentido que a noção de fotogenia se entrecruza com a de atmosfera. Por isso, a sua posição parece particularmente pertinente porque está actualizada, mesmo no que diz respeito à nova imagem digital ou virtual. Hoje, continua a ser o movimento da imagem o primeiro factor de criação de atmosfera fílmica. Depois, esta propriedade terá características e intensidades diversas, segundo o próprio filme. Por exemplo, as atmosferas de *Matrix* são artificiais, geralmente concretas porque resultam de efeitos especiais fáceis e espectaculares. Quase que se podia falar de *atmosfera sensacional*, atmosfera rapidamente percebida, consumida e desvanecida porque não procura exprimir este *algo* que a fotogenia traz ao cinema e que pode tocar profundamente o espectador, porque mostra *algo* que ultrapassa o seu espaço empírico e racional.

Portanto, o que se entende por atmosfera como figura fílmica é a atmosfera que se exprime através de uma imagem fílmica. É óvio que quando se trata de atmosfera abstracta, é muito difícil e complexo identificá-la, para defini-la minuciosamente. Por exemplo, a atmosfera que se liberta de *Noite e Nevoeiro* que Alain Resnais realizou em 1955, é notável. Este exemplo afasta-nos da teoria de Jean Epstein que rejeita uma representação realista do mundo, sendo a seu ver limitativa. No entanto não existem dúvidas que o animismo do cinema está presente e activo em *Noite e Nevoeiro*. A criação da sua atmosfera é originada pelo “realismo ontológico” da representação fílmica, implicando uma continuidade espácio-temporal estabelecida pela própria realidade. É preciso não esquecer que *Noite e Nevoeiro* é um filme sobre o campo de concentração de Auschwitz, que alterna as imagens a cores contemporâneas da filmagem com as imagens de arquivo a preto e branco. O que faz deste filme um filme *justo* como disse Serge Daney, em parte, é a sua atmosfera insuportável do horror inumano que permanece no mesmo espaço em vários tempos e circunstâncias. Com longos *travellings*, Alain Resnais arrasta a atmosfera de terror, que perdeu e impregnou o campo de concentração, de um plano para outro. O preto-e-branco prolonga-se na cor e a cor prolonga-se no preto e branco;

as imagens em movimento prolongam as imagens fixas. A mesma atmosfera atravessa os vários espaços e tempos como se fossem *falsos-raccords*. Aqui, o cinema exprime uma atmosfera similar aos rastros diurnos de um terrível pesadelo. É por isso que Serge Daney disse, utilizando um conceito de Jean-Louis Schaeffer, que *Noite e Nevoeiro* é um filme que olha o espectador³, olha porque a atmosfera liberta das imagens toca-o na sua mais profunda intimidade (neste caso, o assunto é universal, não se trata de uma “pequena história pessoal” como diria Deleuze).

É também o que acontece em *A Sombra do Caçador* realizado por Charles Laughton em 1955. Se a atmosfera do filme tem um lugar tão importante na história do cinema é por causa do seu carácter enigmático que acompanha a narrativa alegórica da intemporalidade do espaço interior⁴. De facto, a atmosfera plástica do filme é tão forte que a sua presença tem a mesma importância do que a diegese. O trabalho de fotografia a preto e branco cuja luz alterna entre um claro-escuro apurado e uma luminosidade bucólica, a montagem atípica de um *tempo-sequência*⁵ entre duas sequências narrativas clássicas, o formalismo estetizante que impede o naturalismo de desabrochar sempre que este parece instalar-se, são factores importantes que contribuem para criar uma atmosfera que “penetra” no espectador, deixando vestígios de uma impressão que ultrapassa o exprimível.

Dizer que o movimento é a natureza da imagem fílmica implica necessariamente pensar a sua temporalidade. O sentido expresso por um plano, uma sequência ou mesmo pela integralidade de um filme pode criar uma atmosfera específica. Por exemplo, a reflexão de Deleuze sobre a imagem-tempo podia servir de base, porque é óbvio que a duração mais ou menos longa de um plano permite ao espectador ficar impregnado, ou não, pela sua atmosfera. No entanto, existe uma atmosfera própria ao tempo, independentemente do tempo diegético. Trata-se então de descobrir de que maneira a construção do tempo fílmico consegue produzir um certo tipo de atmosfera. Sabendo que a técnica cinematográfica permite uma fácil manipulação temporal (através da montagem, do acelerado ou da câmara lenta, por exemplo), é fácil identificar os lugares de expres-

são de atmosfera temporal. Mais difícil é analisar a natureza desta mesma atmosfera porque, segundo Didi-Huberman, a imagem é um objecto complexo de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos⁶.

E porque se trata de uma imagem fílmica, estes anacronismos temporais inerentes à imagem tornam-se ainda mais complexos. Antes de tudo, a imagem fílmica, na sua imaterialidade, funciona como um presente em constante devir, para utilizar o conceito deleuziano, como se a imagem fosse uma imagem-potencial — e não auto-suficiente, porque sempre associada às anteriores e/ou às seguintes para poder exprimir a sua verdadeira essência (o movimento). A atmosfera temporal da imagem fílmica torna-se ainda mais complexa quando o som é um elemento criador de atmosfera. Por exemplo, em *Eraserhead* de David Lynch, o barulho estridente que a personagem ouve no espaço da sua cabeça não tem nenhuma fonte específica, a não ser o seu próprio cérebro; por isso mesmo, estamos em presença de uma atmosfera abstrata que ultrapassa as referências espacio-temporais convencionais. A atmosfera desta cena torna-se intemporal porque não só exprime aleatoriamente um lugar do espaço interior da personagem, como a duração da sua manifestação cria uma espécie de suspensão temporal da narrativa.

A atmosfera temporal de um plano, de uma cena ou de um filme está ligada ao ritmo de cada um e da sua própria montagem. Os ritmos das formas, dos movimentos e dos sons relacionam-se entre si e criam sentidos. Neste sentido, o ritmo assemelha-se ao “conflito” eisensteiniano que reconhecia um sentido a partir dos conflitos representativos.

Em que sentido é possível caracterizar a atmosfera como sendo uma figura fílmica se ela é por natureza abstracta (mesmo quando a sua origem é material) e recusa qualquer tentativa de figuração? Como foi mencionado mais acima, uma figura fílmica é uma forma particular de expressão, específica ao cinema. A atmosfera fílmica é uma figura fílmica porque ela é criada a partir de outros elementos fílmicos e porque tem um sentido específico. No seu artigo “De la figure cinématographique”, Andréi Tarkovski nunca menciona a palavra “atmosfera”, e no entanto,

ela está implicitamente presente. O cineasta refere uma série de propriedades que podem definir uma figura fílmica, e duas delas aplicam-se perfeitamente à atmosfera. Primeiro, a atmosfera permite uma relação com o infinito. De facto, a sua manifestação contenta-se em ser uma “impressão”: não tem contornos nem configuração. É por isso mesmo que ela provoca uma sensação de infinito no espaço interior do espectador, por sair dos limites do plano e por ser intemporal. A segunda propriedade é a indivisibilidade da atmosfera. Ela funciona como um todo, um sistema de forças sensíveis ou afectivas que é percebido como um conjunto de corpo inteiro; a atmosfera também não é um processo mental.

Por último, um exemplo de atmosfera concreta, e outro de atmosfera passiva. No filme *O Labirinto dos Sonhos* que Sogo Ishii realizou em 1997, a noite e a chuva exprimem um espaço inseguro. No entanto, apesar de ter uma origem figurativa (a chuva desenha sombras líquidas nos rostos das personagens), a própria atmosfera parece intangível. Em *Elephant* de Gus Van Sant, a atmosfera é abstrata; ela circula de plano para plano, tal como os estudantes deambulam pelos corredores do liceu. A sua origem não tem uma forma específica porque ela é constituída por *todos* os elementos da imagem fílmica. Nos dois casos, a atmosfera está claramente presente e a sua presença é activa, quer dizer que o seu sentido tem um valor fundamental na narrativa.

Para sintetizar este primeiro esboço na definição de atmosfera fílmica, é importante referir que tentar reduzir a atmosfera a um sistema estável e fechado seria desnaturar a sua própria essência fugidia. Aplicar a noção de “figura fílmica” é como se, ao serem sublimadas, as figuras adquirissem um novo valor expressivo, afastado do seu, original. Por isso, a noção fica por apurar porque, por exemplo, ela tem uma manifestação temporal muito complexa e muito rica, como já se viu. Também é preciso ter cuidado em não confundir “atmosfera” com “efeitos”, o que às vezes não é tão óbvio. No expressionismo alemão, por exemplo, os dois justapõem-se.

O que é importante, é reconhecer a atmosfera como sendo um elemento fílmico de corpo inteiro, e ao torná-la inteligível, dar-lhe um espaço analítico na teoria cinematográfica.

Bibliografia

Binswanger, Ludwig, “Das Raumproblem in der Psychopathologie”, *Ausgewählte Werke*, Heidelberg, Band III, 1994.

Daney, Serge, “O travelling de Kapo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp. 205-221.

Daney, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1997.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris Editions de Minuit, 1990.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

Epstein, Jean, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Editions Jacques Melot, 1946.

Tarkovski, Andréï, “De la figure cinematographique”, *Positif*, nº 249, 1981.

Tellenbach, Hubertus, *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1968.

¹ Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

² Cf. George Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris Editions de Minuit, 1990.

³ Cf. Serge Daney, “O travelling de Kapo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp. 205-221.

⁴ Cf. Inês Gil, *A Sombra do Caçador. Do Storyboard à Direcção de Actores*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2002.

⁵ O *tempo-sequência* baseia-se no conceito de “imagem-tempo” deleuziano e define uma sequência narrativa cuja situação óptica e sonora substitui as situações sensori-motores enfraquecidas. Num tempo-sequência, a narrativa tem um lugar muito reduzido em relação à própria temporalidade da imagem fílmica que vale por si só e que permite, segundo Deleuze, uma situação óptica pura (e/ou uma situação sonora pura). Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 10.

⁶ Cf. George Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 16.

Generación y utilización de tecnologías digitales e informacionales para el análisis de la imagen fotográfica

José Aguilar García, Fco. Javier Gómez Tarín,
Javier Marzal Felici e Emilio Sáez Soro¹

1. Introducción

La presente comunicación tiene por objeto dar a conocer una línea de investigación, en fase de desarrollo, en la que actualmente estamos trabajando, con el título “*Nuevas tecnologías de la comunicación, lenguaje hipertexto y alfabetización audiovisual. Una propuesta metodológica para la producción de recursos educativos*”, implementada por un grupo de investigadores del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Jaume I de Castellón².

La propuesta inicial pretendía generar una serie de materiales didácticos sobre los recursos expresivos y narrativos en tres tipos de soportes y lenguajes audiovisuales: la fotografía, la imagen cinematográfica y el lenguaje publicitario. La magnitud del proyecto nos hizo reformular la acotación del objeto de estudio que, en una primera fase, se circunscribe únicamente al estudio de la imagen fotográfica y a la generación de recursos educativos, centrados de forma exclusiva en este soporte comunicativo.

Entre los objetivos que plantea la investigación, podemos destacar los siguientes:

- Desarrollar un catálogo de recursos expresivos y narrativos en el ámbito del lenguaje fotográfico.
- Elaborar una base de datos relacional de conceptos teóricos, nociones técnicas, fichas técnicas y artísticas de los diferentes textos fotográficos seleccionados, etc.
- Digitalización de textos fotográficos, gráficos, etc., susceptibles de formar parte de las bases de datos relacionales, mediante su publicación en una página web de la Universidad Jaume I.

Pero la principal novedad de la propuesta consiste en presentar los resultados de la investigación en formato hipertexto, con lo que se consigue integrar diferentes *media* (fotografía, texto, sonido) en un único en-

torno. Más allá del uso del lenguaje hipertexto como mero receptáculo en el que depositar una amalgama de objetos diversos, creemos que este marco de representación ofrece dos elementos que revolucionan la relación con los objetos (los textos fotográficos) que hasta el momento manejábamos: la *interactividad* y la *evolución*. Se trata, por tanto de una base de datos relacional que permite una *permanente actualización de contenidos* que, además, podrá consultarse a través de Internet a partir de octubre de 2004. En nuestro criterio, se trata de un interesante recurso que podrá ser empleado en diferentes niveles educativos, desde la enseñanza primaria hasta la universitaria.

Pero un trabajo de estas características que, en apariencia, podría parecer orientado hacia la recogida y acumulación de información gráfica y escrita, implica una reflexión rigurosa acerca de la **naturaleza de la fotografía** y, asimismo, sobre la propia actividad de **análisis de la imagen**.

2. El análisis histórico de la fotografía

A poco que se profundice en el estudio de la imagen fotográfica puede descubrirse que, a pesar de la escasa bibliografía existente³, no hay un acuerdo entre las diferentes metodologías de trabajo históricas y teóricas. En este sentido, creemos necesaria una revisión con profundidad de las aproximaciones historiográficas en el estudio de la fotografía.

Nuestra propuesta metodológica no consiste en la defensa de una historia de la fotografía, planteada de una forma autónoma respecto a la historia del arte. En nuestro caso, parece necesario que el estudio de la fotografía se despliegue a través del examen riguroso de las condiciones de producción, de recepción y del propio estudio de la materialidad de la obra fotográfica, una propuesta que está en el marco de una

concepción general de la historia de la imagen. Esto significa reconocer que el **texto fotográfico** es una **práctica significativa**, por utilizar la expresión de Bettetini⁴, en la que confluyen una serie de estrategias discursivas, una intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de difusión de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político. Esta orientación metodológica, muy extendida hoy en día entre los historiadores de la imagen desde la perspectiva de la comunicación, es muy diferente a los estudios existentes sobre historia de la fotografía que más bien se preocupan por acumular mucha información empírica sobre los autores y el desarrollo de la tecnología fotográfica, y por establecer nexos genéricos y estilísticos con otras obras fotográficas, sin salirse estrictamente del medio.

En este sentido, podemos afirmar que existe una manifiesta **incompatibilidad metodológica** entre la historiografía fotográfica y el marco general de la historia y teoría de la imagen. Nuestra propuesta metodológica consiste, por tanto, no en hacer pura cronología (acumulación más o menos ordenada de acontecimientos) o glosa de descubrimientos, es decir, de las invenciones técnicas y sus protagonistas, sino en examinar los **modos de representación** que articulan las diferentes prácticas significantes que, sin dejar de estar relacionadas con el acontecimiento y la técnica, ofrecen un panorama rico y complejo de la historia de la fotografía en el marco de una historia contemporánea de las artes visuales, no exenta de numerosas *contradicciones latentes*.

Resulta cuanto menos llamativo el hecho que el primer texto sobre fotografía, escrito por Daguerre, llevara por título *Historique et description des procédés du daguerrotipe*; un texto en el que se exponía la técnica desarrollada por su inventor, remontándose a los antecedentes de la fotografía, aunque desde un punto de vista muy restringido al lado técnico que revela una conciencia acerca de la importancia histórica de la fotografía por parte de sus protagonistas, a quienes no se les escapaba que esta invención constituía un hito en la historia de las representaciones (Lemagny-Rouillé⁵). Esta tendencia de Daguerre a historiar la fotografía desde una perspectiva técnica fue determinante a la hora

de consolidar una tradición historiográfica que, desde el primer momento, seguiría dicho tecnologismo, dejando de lado las dimensiones sociológicas y/o estéticas (Lacan; Eder; Stenger; Potonniée⁶).

Frente a las posiciones historiográficas de “fotohistoriadores”, es necesario destacar la obra de otros historiadores de la fotografía cuya perspectiva trasciende los límites de lo “estrictamente fotográfico” como sucede con los estudios de Gisèle Freund⁷, Petr Tausk⁸ o André Rouillé⁹.

El análisis de Freund, que data de principios de los setenta, trata de establecer conexiones entre el medio fotográfico y el contexto sociológico y político, empezando su obra con una declaración de intenciones en lo que respecta a las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad:

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”¹⁰.

Por otra parte, Petr Tausk construye una historia de la fotografía en el siglo XX, entendiendo que sólo a partir de la última década comenzó a “emanciparse” del medio pictórico. Esta obra centra su atención en la fotografía como vehículo de creación artística, que para Tausk corresponde a un “uso” muy restringido del medio. Su análisis de la relación de la fotografía y el arte no está circunscrito al campo de la pintura, tratando de establecer relaciones entre el medio fotográfico y las diferentes corrientes artísticas del arte contemporáneo, desde el punto de vista de la “**historia de las ideas estéticas**”, intenta ir más allá de la simple relación simbiótica pintura-fotografía que Stelzer y Scharf han estudiado monográficamente.

Finalmente, las aportaciones de André Rouillé han tratado de abordar el estudio del fenómeno o “hecho” fotográfico examinando

su interacción con el medio socioeconómico y político en la historia contemporánea. El desarrollo de la **técnica fotográfica**, que en el caso de Tausk es relacionado con la aparición de los diferentes estilos fotográficos, aquí es contemplado como consecuencia de un estado de cosas sociopolítico cuya ideología determina el avance humanístico y también científico-técnico. La historia de las ideas y de los hechos sociales y económicos no permanece, pues, al margen de la historia de las formas visuales, y de la fotografía. La imagen fotográfica no es analizada como un simple objeto artístico sino como un **hecho social**:

“Es importante tomar en serio a la imagen fotográfica como un “hecho social” y analizar a partir de dos categorías diferentes pero complementarias de estudio: por una parte «sintácticas», «semánticas» y «temáticas» sobre la propia imagen y alimentadas por la semiótica, por otra parte sobre las instituciones y las estructuras socioeconómicas de la formación social de la fotografía. El objetivo será entonces pensar las particularidades de una escritura fotográfica determinada como “hechos sociales”, es decir, descubrir valores e intereses sociales en el plano de esta escritura”¹¹.

La propuesta de trabajo de Rouillé marca, de este modo, dos direcciones diferenciadas, pero convergentes, en el estudio histórico de la fotografía: por una parte, una línea de investigación que se centra en el análisis de las condiciones de producción y recepción, que implica el examen de las condiciones económicas, sociales, técnicas y políticas del contexto histórico en el que cabe situar dichas imágenes; por otro lado, este estudio debe ser completado a través de un análisis textual, inmanente, del “hecho fotográfico”. Creemos que la **postura metodológica** de Rouillé es muy valiosa para nosotros en la medida en que se trata de una perspectiva de estudio de la fotografía muy abierta y flexible, en definitiva, decididamente **interdisciplinar**.

3. El análisis de la imagen fotográfica

En efecto, uno de los problemas más llamativos de las tradicionales historias de la fotografía es que se pretende historiar un objeto - el arte, los medios de masas, la fotografía, etc.- sobre el que no se ha reflexionado suficientemente. En este sentido, es necesario realizar una aproximación a la **naturaleza de la imagen fotográfica**, un enfoque *sincrónico* que no es excluyente del discurso histórico - *diacrónico* - que, en realidad, lo presupone.

Es obvio que, por la limitación de espacio, no podemos aquí dar cuenta de la complejidad de posiciones enfrentadas. Baste señalar la existencia de dos líneas principales de trabajo en los intentos por dilucidar el concepto de fotografía: por un lado, lo que denominamos **“la definición ontológica”**, una primera línea de estudios que centra buen número de trabajos críticos en los que se analiza la **relación realidad-reproducción de la realidad**, un debate que llega hasta nuestros días desde la misma aparición de la fotografía; por otra parte, de una segunda orientación de estudios sobre fotografía - que ha caminado paralelamente a la anterior - y que gira en torno a su carácter de experiencia fenomenológica, dando lugar al intento de construir metalenguajes descriptivos que han pretendido agotar o prever la significación fotográfica - como ocurre con la perspectiva semiótica -, hasta aproximaciones casi deconstructivas que han subrayado la “precariedad del arte fotográfico” y los límites de una posible definición.

En la primera línea de estudios podemos situar las obras de Bazin, Ledo, Dubois, Laguillo, Damisch, Bourdieu, Sontag o Schaeffer¹². En la segunda orientación metodológica, de corte más analítico, podemos ubicar los estudios de Barthes, Costa, Villafañe o Zunzunegui¹³. Si bien es cierto que la mayoría de los autores citados se mueven entre ambas perspectivas de trabajo.

Como señaló en su momento Roland Barthes, la fotografía mantiene una relación de analogía con la realidad lo que revela su especial estatuto: la imagen fotográfica “es un mensaje sin código”:

“En suma, la fotografía [de prensa] sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje «denotado», que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de «denotación» o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues «describir» consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que (...) constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía...”¹⁴.

El análisis barthesiano pone de relieve la **imposibilidad** de efectuar un **estudio de las unidades significantes** del primer mensaje fotográfico - **nivel denotativo** -, ya que esta denotación es puramente analógica. Sin embargo, esto no significa que no pueda hacerse un análisis del mensaje connotado, donde llega a distinguir un plano de la expresión y un plano del contenido, siguiendo el planteamiento **estructuralista** (según la formulación de Hjelmslev que tan buenos frutos ha dado en el terreno del análisis iconográfico, esencialmente de la imagen cinematográfica). De este modo, Barthes propone los **principales planos de análisis de la connotación fotográfica** que se resumen en seis: **trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis**. Para Barthes el código de la connotación es histórico, es decir, cultural.

“...sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o «eternos», es decir, infra- o trans-históricos, a menos que se deje bien claro que la

significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre cultural y hombre natural”¹⁵.

El fuerte desarrollo experimentado por la investigación semiótica que se proponía el estudio de “todos los procesos culturales como hechos comunicativos” (Eco¹⁶) contagió a muchos investigadores de un fuerte optimismo en el análisis del mensaje fotográfico. Joan Costa, en un antiguo trabajo¹⁷ que él mismo criticaría con rotundidad tiempo después¹⁸, se propuso hacer una **clasificación** exhaustiva de los **signos fotográficos**. Su objetivo era estudiar la fotografía como proceso de comunicación, los elementos que intervienen y las interrelaciones de estos elementos en la configuración del mensaje fotográfico. Para Costa, la particularidad de la fotografía no reside en ser un mecanismo apto para reproducir la realidad, sino en su capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz y por medios técnicos sobre un soporte sensible. Costa llega a inventariar una serie de signos fotográficos que engloba en dos categorías principales: por una parte, los signos literales (de semejanza con el referente); por otra, los signos abstractos (no analógicos).

Los signos fotográficos proceden de la interrelación de distintos elementos físicos y técnicos como la luz, el movimiento, la óptica y el tratamiento en el laboratorio. De este modo, Costa llega a relacionar un auténtico catálogo de signos abstractos: en primer lugar, los signos ópticos (ejemplos: *flou*, desenfoque, fotomontaje, sobreimpresiones, deformaciones de objetos, repeticiones de imágenes, etc.); en segundo lugar, los signos lumínicos (estrellas y formas producidas por la entrada de luz en el objetivo); en tercer lugar, los signos cinéticos (estelas, barridos, descomposición del movimiento, congelados, oposición estático-dinámico, ritmos de líneas, etc.); finalmente, los signos químicos (solarizaciones, imagen negativa, grano, exclusión de tonos intermedios, modificación del color, virados, etc.).

El problema de la propuesta de Joan Costa es que su clasificación de los signos foto-

gráficos descansa sobre la idea de la existencia de un lenguaje fotográfico específico, desvinculado de lo **icónico** como concepto general (es notoria la estrecha relación de la fotografía con la pintura, con la imagen cinematográfica, sus puntos de contacto con la imagen electrónica en el campo de la fotografía digital, etc.). Costa trata de afirmar radicalmente la especificidad del lenguaje fotográfico, utilizando el término “**lenguaje**” no metafóricamente sino **literalmente**, con lo que termina construyendo una nueva ontología. Su perspectiva semiótica deja de lado, además, las consideraciones históricas sobre la imagen que le podrían servir para fundamentar su discurso, desde nuestro punto de vista. Finalmente, creemos que uno de los problemas principales del estudio de Costa es que su catálogo de signos abstractos se sirve de **criterios** a la vez **técnicos** (de producción) y **estéticos** (de recepción), sin llegar a establecer un límite entre la materialidad fotográfica y el carácter experiencial que implica el hecho fotográfico.

Cabe reconocer el valor de estas propuestas de trabajo, que inspiran en última

instancia nuestra propia perspectiva de trabajo. Como hemos señalado, nuestra aproximación se basa en el **análisis textual de la fotografía**, sin dejar de lado las valiosas informaciones que nos ofrece el conocimiento del autor (datos biográficos), del contexto político, social y económico (enfoque histórico, sociológico y económico), del estudio de la evolución de la tecnología (perspectiva tecnológica) o de las condiciones de producción, distribución y recepción de la obra fotográfica. Este planteamiento interdisciplinar sirve de inspiración para la elaboración de la base de datos en la que estamos trabajando.

4. Estructura de la base de datos

Somos conscientes, en primer lugar, de que la elaboración de esta base de datos no es más que una herramienta de trabajo que puede servir de ayuda en el campo del análisis del texto fotográfico. Se trata, pues, de un “asistente” que no pretende reemplazar la propia actividad analítica que, por otra parte, no puede consistir nunca en una serie de fichas e informaciones, por muy completas que estas sean.



La base de datos ofrece una información detallada de una selección de imágenes fotográficas (alrededor de 30, en una primera fase), de las cuales se proporciona las siguientes informaciones, que van desde lo particular o concreto a niveles más conceptuales y abstractos:

- En primer lugar, se ofrecen los **datos contextuales** sobre la imagen fotográfica como “autor”, “título”, “nacionalidad del autor”, “fecha de realización de la fotografía”, “género”, e incluso otros datos sobre la trayectoria del autor, el momento histórico, el lugar, el movimiento artístico o fotográfi-

co o las condiciones técnicas en la producción fotográfica, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior.

- La segunda pantalla ofrece información sobre el análisis del *nivel morfológico* de la imagen. Se trata de comenzar con una descripción formal de la imagen, tratando de deducir cual(es) ha sido la(s) Técnica(s) empleada(s); parámetros como punto (presencia mayor o menor del grano fotográfico, puntos o centros de interés), línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), plano (distinción de planos en la imagen), espacio, escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), forma (geometría de las formas en la imagen), textura, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad (en B/N o Color), características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados nos permitirá señalar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

- La tercera pantalla propone un análisis de los principales parámetros que se pueden seguir en el análisis del *nivel compositivo o sintáctico* de la imagen. Entre los elementos a tratar podemos destacar: perspectiva (profundidad de campo; en relación con nitidez de la imagen; gradientes espaciales), ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), tensión (entre elementos morfológicos – línea, planos, colores, texturas, etc.), proporción (rel. con escala / formato-encuadre), distribución de pesos en la imagen, simetría/asimetría, centrado/descentrado, equilibrio, orden icónico, estaticidad/dinamicidad de la imagen, ley de tercios, recorrido visual. En este punto de la propuesta, también se toma en consideración la posibilidad de reflexionar en torno a la representación del espacio y el tiempo fotográficos. Por lo que respecta al *espacio de la representación*, se contemplan las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador, puesta en escena. En lo que se refiere al tiempo de la representación, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo

subjetivo y secuencialidad / narratividad de la imagen.

- Finalmente, la ficha analítica sobre la imagen fotográfica estudiada se cierra con el *nivel interpretativo*, en el que dirigimos nuestra atención hacia aspectos como la articulación del punto de vista, las relaciones intertextuales y la valoración crítica que suscita esta imagen.

La *articulación del punto de vista* se refiere a cuestiones como punto de vista físico (punto del espacio desde donde se fotografía – altura de la vista: picado, contrapicado, etc.), actitud de los personajes (modelos, motivos, etc.), calificadores (ironía, sarcasmo, exaltación, emociones, etc.), transparencia / sutura / verosimilitud de la puesta en escena, marcas textuales (enunciador / enunciatario, presencia del autor y del espectador en la imagen), miradas de los personajes, etc. La *valoración crítica de la imagen*, de carácter fundamentalmente subjetiva, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; las relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales), así como una interpretación global del texto fotográfico, y una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

Debemos insistir en el carácter orientativo de la propuesta, ya que la cumplimentación de los datos de las distintas pantallas depende, en gran medida, del posicionamiento metodológico desde el que realizamos la aproximación al análisis de la imagen fotográfica. Sería ingenuo por nuestra parte no reconocer que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. En este sentido, como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la semiótica textual, que tratamos de complementar con la consideración de otros aspectos como el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial; contexto social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público estaba

dirigida, etc.). En la base de esta aproximación se sitúa la consideración de la fotografía como *lenguaje*, desde un punto de vista más operativo que ontológico, claro está (Eco; Zunzunegui). No podemos olvidar, sin embargo, que la actividad analítica es también, en ocasiones, una oportunidad para desplegar la creatividad de un análisis, para aprender a sentir y comprender dónde radica la fuerza y la capacidad de comunicación (de *frucción* con el espectador) de la fotografía. En suma, el análisis de una imagen fotográfica puede ser asimismo una fuente de placer.

Como investigadores de la comunicación con un afán por aplicar el máximo rigor y honestidad posible a nuestra investigación (*rigor científico*, no “*rigor mortis*”), será necesario explicitar los presupuestos epistemológicos de partida en nuestra propuesta analítica. Es por ello que la base de datos, en formato de *sitio web*, debe incluir un glosario completo en el que se expliquen cada uno de los conceptos que aparecen en los diferentes niveles propuestos para el análisis. Este particular diccionario (o “*idiolecto*”) que estamos construyendo es, a su vez, un nuevo *metalenguaje* que dará cuenta de las principales fuentes documentales y estudios científicos empleados para el establecimiento de los diferentes sentidos de los términos utilizados. Un glosario que, estamos seguros, no estará exento de elementos polémicos. En este sentido, para propiciar el debate y la discusión científica, se ha organizado la celebración de un congreso monográfico que lleva por título “**Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales**”, en cuya *primera edición* el tema elegido es “**El análisis de la imagen fotográfica**”, que ha

tenido lugar los días 13, 14 y 15 de octubre de este mismo año 2004 en la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Jaume I de Castellón¹⁹. Desde entonces ya está operativo el sitio web con la base de datos en soporte hipermedia (www.analisisfotografia.uji.es) que, esperamos, sea examinada (y criticada) con atención por los especialistas en la materia. Hasta este momento han hecho uso de la página (entre el 18 de octubre y el 22 de noviembre de 2004, unos 50.000 internautas). El sitio web ofrece además 900 fotografías con su ficha técnica cada una, que sirven de ejemplos, además de 30 fotografías analizadas siguiendo los 61 ítems que propone la metodología de análisis.

Queremos finalizar nuestra exposición haciendo una constatación que, a estas alturas, puede parecer una obviedad. El intento de justificación de la propuesta de trabajo ha exigido por nuestra parte una revisión de las diferentes perspectivas de trabajo en la aproximación al estudio de la naturaleza de la imagen fotográfica. De alguna manera, la herramienta digital – el soporte hipermedia – ha quedado con nuestras palabras bastante ensombrecido por la complejidad que encierra el propio examen del problema conceptual que supone tratar de dilucidar esta cuestión, así como el de la naturaleza de la actividad analítica. Y es que tras una época en la que las herramientas de trabajo para el estudio de la comunicación han sido más protagonistas incluso que los propios discursos comunicativos, es momento de comenzar a utilizar esas nuevas herramientas y no perder de vista adónde debe dirigirse nuestra atención: qué, cómo y por qué comunica la imagen fotográfica.

Bibliografía

Barthes, Roland, “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992 (1ª Edición 1961).

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990 (1ª Edición: 1966).

Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Bourdieu, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

Costa, Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Fontanella, 1977.

Costa, Joan, *L'expressivitat de la imatge fotogràfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988.

Damisch, Hubert, “Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique” en *L'Arc (La Photographie)*, Aix-en-Provence, 1963.

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 (1ª Edición: 1983).

Eco, Umberto, “El campo semiótico” en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1977.

Eder, Josef Maria, *History of Photography*, New York, Dover Publications, 1972 (1ª Edición en alemán, de 1890).

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (1ª Edición: 1974).

Laguillo, Manolo, “El problema de la referencialidad” en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Murcia, Ediciones Mestizo, 1995.

Lacan, Ernest, *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, Paris, Ed. Jean Michel Place, Collection Resurgences, 1986 (1ª Edición: 1856).

Ledo Andion, Margarita, *Documentalismo fotográfico contemporáneo*.

Da inocencia á lucidez, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.

Lemagny, Jean-Claude & **Rouille**, André (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

Pottonnee, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Publications Photographiques Paul Montel, 1925.

Rouille, André, “Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle” en *Les cahiers de la photographie*, nº 3, Paris, 1981.

Schaeffer, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990 (1ª Edición: 1987).

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981 (1ª Edición: 1973).

Stenger, Erich, *The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice*, New York, Arno Press, 1979 (1ª Edición: 1939).

Susperregui, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1988.

TAusk, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1988.

Villafañe, Justo y **Mínguez**, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1995.

Zunzunegui, Santos, “La imagen fotográfica” en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco, 1988.

Zunzunegui, Santos, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.

¹ Universidad Jaume I. Castellón (España).

² El presente proyecto de investigación está financiado por la Convocatoria de Proyectos de Investigación BANCAJA-UJI de la Universidad Jaume I, código I201-2001, dirigido por el Dr. Rafael López Lita. Los firmantes de la presente comunicación forman parte del Grupo de Investigación “ITACA-UJI” (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual), bajo la coordinación del Dr. Javier Marzal Felici. El resultado de la investigación se

puede consultar en el sitio web www.analisisfotografia.uji.es, donde se presenta la totalidad de la investigación ya concluida.

³ No es que existan pocos libros sobre fotografía, ya que si contabilizamos los estudios históricos y los catálogos que se publican en todo el mundo, se trata de un campo muy prolífico. Sin embargo, el número de ensayos sobre la naturaleza de la imagen fotográfica es bastante reducido, sobre todo si lo comparamos con los numerosos estudios que existen en los campos de la teoría del cine o de la televisión.

⁴ Aunque el texto de Bettetini tiene una clara orientación semiótica, Bettetini se desmarca de la semiótica más positivista cuando afirma la necesidad de compatibilizar esta perspectiva con el análisis histórico. BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

⁵ LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLE, André (dirs.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.

⁶ LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, Paris, Ed. Jean Michel Place, Colection Resurgences, 1986 (1ª Edición: 1856). EDER, Josef Maria, *History of Photography*, New York, Dover Publications, 1972 (1ª Edición en alemán, de 1890). STENGER, Erich, *The History of Photography. Its Relation to Civilization and Practice*, New York, Arno Press, 1979 (1ª Edición: 1939). POTONNIEE, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, Publications Photographiques Paul Montel, 1925.

⁷ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (1ª Edición: 1974).

⁸ TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

⁹ ROUILLE, André, "Pour une histoire sociale de la photographie de XIX siècle" en *Les cahiers de la photographie*, nº 3, Paris, 1981.

¹⁰ Freund, p. 7.

¹¹ Rouillé, op. cit., p. 35.

¹² BAZIN, André, "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990 (1ª Edición: 1966). LEDO ANDION, Margarita, *Documentalismo fotográfico contemporáneo. Da inocencia á lucidez*, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 1995. DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la*

representación a la recepción, Barcelona, Paidós, 1986 (1ª Edición: 1983). LAGUILLO, Manolo, "El problema de la referencialidad" en *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Murcia, Ediciones Mestizo, 1995. DAMISCH, Hubert, "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique" en *L'Arc (La Photographie)*, Aix-en-Provence, 1963. BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981 (1ª Edición: 1973). SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990 (1ª Edición: 1987).

¹³ BARTHES, Roland, "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992 (1ª Edición 1961). BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990. COSTA, Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Fontanella, 1977. COSTA, Joan, *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988. VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1988. VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1995. ZUNZUNEGUI, Santos, "La imagen fotográfica" en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco, 1988.

¹⁴ Barthes, op. cit., p. 14.

¹⁵ BARTHES, Roland, "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992 (1ª Edición 1961), pp. 23-24.

¹⁶ ECO, Umberto, "El campo semiótico" en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1977.

¹⁷ COSTA, Joan, *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Fontanella, 1977.

¹⁸ COSTA, Joan, *L'expressivitat de la imatge fotográfica. Una aproximació fenomenològica al llenguatge de la fotografia*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, 1988.

¹⁹ La dirección de la página web del congreso es www.congrefoto.uji.es. Para contactar con la organización del mismo, se ha habilitado la siguiente dirección de correo electrónico: congrefoto@uji.es.

La fotografía como interfaz cinematográfico: importancia de la luz en el discurso cinematográfico

José Manuel Susperregui¹

Las investigaciones sobre cine suelen estar dirigidos principalmente al análisis del emisor y del receptor cinematográfico, investigaciones que analizan la obra del director por un lado y por otro las reacciones del público, produciéndose un salto para ir de un extremo al otro de este proceso de comunicación.

Sin embargo, la pantalla cinematográfica es el interfaz cinematográfico, el punto de encuentro a través del cual se comunican los extremos antes mencionados, es decir, el director de la película y su público. La pantalla cinematográfica está plena de luces variadas y cambiantes cuya importancia cultural y artística destaca Arneheim (1979: 335):

“En condiciones culturales especiales la luz entra en la escena del arte como agente activo, y sólo de nuestra época se puede decir que haya engendrado experimentos artísticos dedicados exclusivamente al juego de la luz incorporizada”.

Quien llena de contenido la pantalla cinematográfica es el director de fotografía que resuelve tanto los problemas técnicos como la interpretación visual, siguiendo las pautas marcadas por el director cinematográfico. En la pantalla de cine se materializa la transmisión de la luz, que es la materia prima de la visualización de la película y que requiere de un control de la misma para poder cumplir con el proyecto del director, a través del discurso cinematográfico, que como dice Charaudeau (2003: 25) todo discurso sirve para el intercambio comunicativo:

“El lugar de construcción del discurso es el lugar en el que todo discurso se configura. El sentido que resulta de dicha configuración depende de la estructuración particular de esas for-

mas, que debe poder reconocer el receptor puesto que, de otro modo, el intercambio comunicativo no se realizaría. Así, el sentido es el resultado de una cointencionalidad”.

Evidentemente el lugar de configuración del discurso cinematográfico es el estudio o el escenario natural elegido para el rodaje de la escena. Charaudeau también hace una referencia a las formas reconocibles, condición imprescindible para la comunicación, en este caso, cinematográfica. Y, precisamente, el director de fotografía es el que va a dar forma a las ideas contenidas en el guión a través de la cámara cinematográfica y de la modelación de la luz, elemento principal de la configuración de la imagen.

Aplicando el análisis de Charaudeau sobre el lugar de construcción del discurso también se puede afirmar que el lugar de lectura del discurso, en este caso cinematográfico, es la sala cinematográfica a través del espectador, cuyo papel lo define Aumont (1992: 95 : 102), cuando dice:

“El papel del espectador es un papel extremadamente activo: construcción visual del reconocimiento, activación de los esquemas de la rememoración y ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen: es él quien hace la imagen. La ilusión sólo se producirá si produce un efecto de verosimilitud: dicho de otro modo, si ofrece una interpretación plausible (más plausible que otras) de la escena vista.”

La naturaleza de la luz

La luz, generalmente, se suele definir como una energía que tiene una gran velocidad de transmisión y se le considera

como perteneciente a la física, pero la luz también tiene unas implicaciones culturales importantes, sobre todo en el arte. Pero lo que más nos interesa de la luz es, precisamente, el hecho de que puede ser interpretable a pesar de que el sol brille por igual. Si la luz fuera solamente una cuestión física podríamos afirmar que todas las películas tienen la misma luz, afirmación falsa porque la experiencia nos demuestra que a lo largo de la historia del cine ha habido una evolución en el tratamiento de la luz y en el uso que se ha hecho de ella para adaptarla a las exigencias del guión y de los gustos del director.

El director austriaco Josef Von Sternberg (1956: 7) que se distinguió por la atmósfera de sus películas como consecuencia de una iluminación cuidada, entendió perfectamente la naturaleza de la luz:

“Toda luz parte de un punto en el cual está su mayor brillo y se pierde en una dirección hasta que pierde toda su fuerza. El trayecto de los rayos de este foco central hacia las tinieblas es la dramática aventura de la luz. La oscuridad es misterio y la luz claridad. La oscuridad tapa, la luz revela (saber que revelar, que tapar, y en alguna medida, todo el trabajo del artista tiende hacia esta fórmula). Toda luz aporta su sombra, y cuando nosotros vemos una sombra, nosotros sabemos que debe haber una luz”.

La luz en cuanto a su capacidad comunicativa ha sido valorada por varios autores entre los que cabe destacar Christian Metz (1973). Este autor diferencia entre la denotación y la connotación de la luz, atribuyendo el significado de la denotación al tipo de película y a los efectos de la iluminación, es decir, la mera reproducción mecánica de la realidad que está frente a la cámara, mientras que el significado de la denotación es la escena representada; en cuanto a la connotación determina que el estilo del rodaje es su significante.

La valoración que hace Revault (2003) es la clasificación de la naturaleza de luz: luz denotada y luz connotada. La primera, la luz denotada es la luz sin codificar, la luz

natural que llega al mundo en estado salvaje, que se refleja dando imagen al mundo pero de manera ininteligible y cargada de misterio. La segunda, la luz connotada es la luz intervenida y en cierto grado domesticada, es la luz producida tanto desde el punto de vista tecnológico como cultural y, por lo tanto, es la luz libre que está a disposición de cualquiera, pero principalmente del artista. En el caso que nos ocupa, la luz connotada es la luz que puede estar bajo el control del director de fotografía.

Llegados a este punto hay que diferenciar dos conceptos tal y como lo he manifestado en otras ocasiones (Susperregui: 2001): la luz y la iluminación. El concepto de la luz se refiere fundamentalmente a la energía necesaria para que pueda producirse la imagen cinematográfica, y el concepto de la iluminación está ligado a todas aquellas intervenciones que se realizan para que la luz se ajuste a las necesidades de la película. Esta diferenciación entre luz e iluminación puede que no sea necesaria cuando el director de fotografía hace uso directamente de la luz natural. En esta circunstancia el director de fotografía sólo tiene la opción de espera para que en un momento concreto la luz natural coincida con la luz deseada para la película.

Los conceptos de luz denotada y connotada así como los de luz e iluminación explican por qué existen diferencias en los resultados visuales obtenidos entre los distintos directores de fotografía, diferencias que pertenecen mayormente a la luz connotada por ser más versátil, más manipulable y, por lo tanto, que se presta más a la interpretación.

Discurso de la luz

La imagen visual de toda producción cinematográfica depende fundamentalmente de dos elementos: la cámara y la luz. En cuanto a la importancia de un elemento en relación al otro, se puede considerar que la cámara es un elemento que mantiene unas constantes que son importantes como, por ejemplo, la cadencia de imágenes o velocidad y la entrada de luz en su interior, dependiendo de la mayor o menor intensidad luminosa de la escena, y poco más. La luz, sin embargo, da más juego y ha conocido más cambios

durante la historia del cine por lo que el desarrollo de la fotografía cinematográfica está más ligado a las aportaciones tecnológicas de los focos de luz que a la cámara cinematográfica en sí. En esta comparación no se ha incluido a las emulsiones fotográficas que merecen un tratamiento aparte.

La importancia de la luz es total, hasta el punto de que podemos afirmar que la luz es el comienzo de todo, no solamente cuando nos referimos al cine. No en vano el principio de la creación se explica en la Biblia con la creación de la luz el primer día de los siete que Dios tardó en crear el mundo entero.

Para explicar el cine no podemos olvidarnos de otras experiencias anteriores como, por ejemplo, el teatro. Las primeras películas consistían en colocar una cámara delante de un escenario y filmar en un plano fijo y general, cubriendo el marco del escenario en su integridad, como describe Gubern (1971 : 54) en relación a las primeras películas del gran Méliès:

“Sus películas suelen estar divididas en “cuadros” o “escenas” que, concebidas de acuerdo con los cánones del arte teatral, hacen progresar la narración. De este modo la cámara tomavistas se limita a ser un aparato inmóvil que reproduce fotográficamente lo que ocurre sobre el escenario”.

Como ejemplo de esta relación entre el teatro y el cine valga la producción del propio Méliès sobre el cantante Paulus para la promoción de un café-concierto parisino. Cuando se iba a iniciar el rodaje el cantante se negó a actuar al aire libre y puso como condición el escenario de un teatro para rodar su actuación. La elección de Méliès de un espacio abierto para tomar las imágenes del cantante Paulus estaba condicionada por la luz, mejor dicho, a la cantidad de luz tan necesaria para impresionar aquellas primeras emulsiones tan poco sensibles. Méliès tuvo que colocar treinta lámparas de arco en el teatro Robert Houdin, convirtiéndose también en un pionero de la iluminación cinematográfica. Pero además de estos ejemplos

concretos sobre la relación entre el teatro y el cine, las influencias del primero sobre el segundo son más amplias porque se extienden a otros elementos importantes presentes en cualquier película, como son la interpretación, la decoración y la iluminación, por ejemplo.

Para cuando se inventó el cine el teatro como arte milenario ya tenía bastante experiencia con la luz artificial, es decir, con la iluminación. En un principio fueron las velas, las lámparas de aceite y, más tarde, las lámparas de gas las fuentes de luz que se utilizaron para los escenarios de los teatros. La luz eléctrica supuso una aportación importante para las escenografías teatrales, creando otro tipo de relación entre los actores y los objetos presentes en la decoración, y poniendo en entredicho una serie de convenciones. Pero curiosamente algunas de las convenciones del teatro fueron adoptadas por el cine y hoy en día algunas de ellas se mantienen. En el teatro victoriano, tanto si la iluminación era de gas o de electricidad, las comedias eran brillantes, más luminosas que los dramas. El día se escenificaba con luces cálidas y la noche en azul, siguiendo los parámetros del teatro naturalista, y el romanticismo se recreaba a media luz, como en el crepúsculo.

Estas convenciones teatrales referidas a la diferenciación entre comedia y drama siguen vigentes en las actuales producciones cinematográficas, igualmente la representación de la luz en un espacio envuelto por una luz azul se puede seguir observando en el cine moderno. El director de fotografía luso Eduardo Serra (Ettedgui: 1999: 177) así lo manifiesta:

“En el mundo de la cinematografía hay muchas reglas y conocimientos heredados. Por ejemplo, a mí me enseñaron que si se rueda de noche en exteriores, hay que utilizar una luz azul desde atrás”.

También lo hace el director de fotografía italiano Vittorio Storaro (Shaefer: 1990 : 195):

“Todas las secuencias nocturnas de *El conformista* son azules. Por aquel entonces yo no sabía muy bien por qué escogía precisamente el azul;

simplemente sentía que era lo indicado. Más tarde comprendí el símbolo intelectual que implica el azul. Cuando estábamos preparando *El último tango en París*, por primera vez fui a París en invierno y vi todas las luces encendidas. La luz natural era tan tenue que la ciudad tenía encendida la luz artificial. El conflicto entre estas dos energías (natural y artificial), me dio la idea de las distintas longitudes de onda, las distintas temperaturas de color que pueden representarse, los diferentes colores que pueden darse”.

En realidad esta convención de representar la noche en clave azul no se sabe muy bien a que obedece. Vittorio Storaro atribuye al significado que el psicoanálisis atribuye al color azul, pero en mi opinión esta convención creo que obedece a razones más relacionadas con la naturaleza, más concretamente con el claro de luna que puede iluminar la noche hasta producir sombras pero con una luz fría, azul.

El recorrido de la luz: expresionismo, star system, nouvelle vague

En el transcurso de la historia del cine se pueden observar los cambios que se han producido en la luz de las películas. Estos cambios han estado motivados tanto por los avances tecnológicos como por motivos meramente artísticos, es decir, de representación. Las películas actuales nada tienen que ver con las primeras experiencias cinematográficas de los pioneros que estaban muy limitados por las emulsiones poco sensibles y por la inmovilidad de la cámara. El cine siempre ha dependido de la luz y esta dependencia la ha ido superando de diversas formas, bien buscándola en la naturaleza, bien creándola en el estudio o bien mezclando ambas luces.

Entre los pioneros norteamericanos caben destacar los independientes, que huyendo de la guerra de patentes de Edison buscaron refugio en California donde Francis Boggs había rodado algunos exteriores de su película *The Count of Montecristo* en 1907. La elección de Boggs se debía sobre todo a las

buenas condiciones climáticas que garantizaban el sol prácticamente durante todo el año, además de los recursos paisajísticos. En la luz está el origen de Hollywood y la luz natural está muy presente en las primeras producciones de Hollywood, donde se construyeron los primeros estudios con techo de cristal para obtener la energía luminosa. Estas construcciones traslúcidas que en un principio parecían la solución al problema de la luz no tuvieron en cuenta el movimiento del sol, cuyo efecto inmediato era el cambio de posición de este foco natural y, por lo tanto, la falta de control de la luz. El concepto de *raccord* también es aplicable a la luz, porque los planos de una escena tienen que mantener la direccionalidad de las luces y de las sombras para que el espectador acepte con naturalidad las imágenes de la pantalla. Con estos primeros estudios de techos traslúcidos resultaba difícil mantener el *raccord* de luces por lo que fueron equipados con fuentes de luz artificial, y los techos cubiertos o pintados de negro. Fue un cambio importante porque supuso volver a criterios lumínicos más propios del arte dramático.

En Alemania, donde mayor auge conoció el movimiento expresionista, tanto los arquitectos, pintores, escritores y dramaturgos se sintieron poderosamente atraídos por el cine y su importancia social. Con el cine se rompían las distancias entre las élites vanguardistas y la cultura popular. Como un clásico de la iluminación cinematográfica se considera la luz del cine expresionista que tiene un objetivo principal, manifestar su presencia en vez de ocultarla. En comparación con otros estilos de iluminación más discretos, donde la luz es un complemento de la narración, en el expresionismo la presencia de la luz es manifiesta y provocadora, recurriendo a su antítesis, a la sombra, y generando un dramatismo fácilmente detectable.

Si bien toda luz puede provocar su sombra, en función de su dirección, ésta a su vez provoca el contraste, entendido este concepto como la diferencia entre la parte más luminosa y más oscura. En el expresionismo alemán la relación entre sombra y contraste no es tan directa, en algunos casos más bien provocada, para incluir a la

sombra directamente en la narración visual. El icono de la fotografía del cine expresionista alemán es la sombra de *Nosferatu* cuando sube las escaleras antes de entrar en la casa de Ellen. Esta sombra junto a la de la barandilla es claramente una metonimia de la luz, porque tanto *Nosferatu* como la barandilla de la escalera se representan con la proyección de sus sombras sobre la pared diáfana de la escalera.

Este icono simboliza a la fotografía expresionista pero de manera exagerada, porque las sombras tan presentes en estas películas no están tan acentuadas como en esta escena de *Nosferatu*, guardando una relación más directa con el contraste de la imagen.

La primera película alemana que se incluye en el movimiento expresionista es *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene y Willy Hameister como director de fotografía, producida en 1919. En esta película ya se manifiestan algunos rasgos estéticos del expresionismo, donde la subjetividad está presente también a través de la imagen en su afán de descubrir la parte oculta a través de la realidad distorsionada por medio de efectos ópticos y también lumínicos. Arquitecturas irregulares, decorados pintados, rostros caracterizados con un fuerte maquillaje e iluminados sobre fondos oscuros. En esta película la estética depende más de las influencias del teatro, a través de los decorados pintados, que de los efectos producidos por la luz y su sombra.

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, conocida de forma abreviada como *Nosferatu*, película dirigida en 1922 por Friedrich W. Murnau y fotografiada por Fritz Arno Wagner y Günter Krampf, está basada en la novela *Drácula* de Bram Stoker. En esta película la luz es un elemento fundamental en la propia historia que narra, por la ftofobia del vampiro *Nosferatu* que le impide tener contacto con la luz natural. En el rótulo final, en alusión a la luz, se puede leer lo siguiente: *Los rayos victoriosos del sol llenos de vida disiparon las sombras del pájaro de mal agüero*.

En esta película un color primario, unas veces azul y otras veces en un tono cálido, trata de situar la escena en relación a la luz, manifestándose en azul cuando se trata de

una escena nocturna y en tono cálido cuando se trata de un interior. También recurre con frecuencia al viñeteado de la imagen cuando la cámara toma la perspectiva de alguno de los actores, es decir, el viñeteado es una alusión directa a la mirada de los actores. Este recurso potencia los centros de interés de la imagen en la pantalla.

Si el concepto de expresionismo se utiliza para denominar aquellas obras artísticas en las que predomina el sentimiento sobre el pensamiento, con el fin de expresar las emociones, *Nosferatu* entra dentro de los cánones del expresionismo. La noche es el ambiente natural del vampiro, es la vida, y la luz, por el contrario, es la muerte para *Nosferatu*.

La última película considerada como expresionista es *Metrópolis* del director Fritz Lang y fotografiada por Karl Freund y Günther Rittau, producida en 1926. Se trata de la adaptación de la novela de Thea Von Harbou, esposa del director. Algunos consideran esta película como la primera obra cinematográfica futurista, en tanto que sitúa la acción en el año 2000. Sus exteriores están inspirados en Nueva York, más concretamente en la arquitectura de Manhattan con sus altos rascacielos. La virtuosidad de la fotografía de esta película se debe en muchos casos a los trucos empleados para construir espacios inexistentes. Los exteriores urbanos, es decir, metropolitanos, realmente son dibujos con un gradiente de tonos desde el negro hasta un gris medio, adquiriendo una densidad suficiente para ocultar su textura original. La luz de los proyectores que iluminan con dinamismo las fachadas de los rascacielos, en realidad, son efectos de animación realizados con las técnicas aprendidas en el viaje que Lang hizo a Hollywood. Una técnica laboriosa pero con unos resultados excelentes.

Las sobreimpresiones fotográficas que el propio Lang hizo sobre unos anuncios de neón en Manhattan también fueron una referencia importante para la estética de esta película. Algunas escenas están fotografiadas con esta técnica de exposición múltiple, es decir, el mismo trozo de película se exponía varias veces en diferentes tomas, en vez de superponer varios negativos en el laboratorio durante el positivado.

Metrópolis representa una síntesis de la imagen expresionista con una estética más refinada y con una fotografía que reproduce a los espacios y a los actores con mucho detalle. La fotografía de *Metrópolis* no se limita a registrar la escena sino que, con la ayuda de Günther Rittau, se crearon imágenes inexistentes como el robot mecánico, que fue el resultado de treinta exposiciones diferentes del mismo negativo. En esta película la luz tiene una doble función, como reproductora de los actores y escenarios y, también, como creadora de nuevas imágenes que se revelan después de una acumulación de luces dentro de la cámara oscura.

Contrariamente a la luz expresionista que iluminaba los espacios y principalmente los decorados, es decir, sin privilegiar a los actores, la industria norteamericana y más concretamente Hollywood desarrolló su propia iluminación en función de los actores estrella. El *star system*, concepto por el que la industria hollywoodense magnifica a los actores por encima del director, desarrolla un sistema de iluminación que establece una jerarquía de visualización en la pantalla. La luz marca los centros de atención en cualquier representación, bien sea un cuadro pictórico o una pantalla cinematográfica. Esto quiere decir que sobre todo en el cine, debido a la oscuridad de la sala, la atención del espectador se dirige automáticamente hacia las zonas que tienen más cantidad de luz, por lo que la iluminación puede ser un recurso para potenciar lo que el director quiere resaltar. En el *star system* los actores son el centro de atención en base a la iluminación como lo manifiesta Revault (2003: 60):

“La estrella recibe su propia iluminación, brilla en la cumbre de la pirámide de actores, a su vez erguida por encima de los cimientos de los decorados”.

Es lo que este autor, en otras palabras, llama la jerarquización de la luz hollywoodense que resuelve la iluminación en función de una fórmula que se repite en la mayoría de sus producciones. Esta iluminación está compuesta por tres tipos de luces: principal, contraluz y ambiente. La luz principal es la que está dirigida principal-

mente al actor o actriz principal, que a su vez se expone a un contraluz para resaltar el relieve y despegarlo del fondo. La luz ambiente es la luz genérica que está destinada a iluminar el espacio y los decorados.

La jerarquización se establece en función de las intensidades de cada luz, es decir, en la iluminación tipo *star system* los actores reciben el doble de cantidad de luz que los decorados por lo que sus rostros siguen marcando la atención de los espectadores. La jerarquización también requiere en algunos casos una iluminación independiente para el actor, rompiendo la lógica conjunta de la luz en ese espacio.

Como respuesta a este tipo de iluminación condicionada por los intereses productivos más que por los artísticos, el incipiente cine europeo de los años cincuenta resuelve la iluminación con fórmulas sencillas y con equipos ligeros, más concretamente el movimiento francés denominado *Nouvelle Vague*. Este método de trabajo está muy relacionado con los reporteros cinematográficos que utilizan la luz por necesidad, para poder filmar en lugares con poca luz, y de manera sencilla.

La *Nouvelle Vague* es un movimiento que se posiciona en contra del *cinéma de qualité* basado en el realismo psicológico. François Truffaut lidera esta “nueva ola” posicionándose a favor de la liberación del cine de la literatura. El cine francés era un cine de guionistas más que de realizadores por lo que la *Nouvelle Vague* hace suyo el manifiesto de Alexander Astruc de la *caméra stylo* que propone convertir el lenguaje cinematográfico en un lenguaje tan flexible como el lenguaje escrito.

La luz de la *Nouvelle Vague* se ha definido como una luz uniforme, neutra y sin drama, debido a su aparente sencillez, pero para Revault (2003 : 70) la luz de la “nueva ola” francesa obedece a otros criterios:

“Más que a la mera luz de acuario a la que se ha querido reducir la luz de la *Nouvelle Vague*, lo que la caracteriza es el rechazo de la multiplicidad clásica y muy poco realista de los efectos y, por consiguiente, de las fuentes, apenas legítimas y apenas legitimadas frente a la imagen”.

El director de fotografía más representativo de la “nueva ola” francesa es Raoul Coutard que estuvo de reportero en la guerra de Indochina. Esta experiencia profesional le sirvió para liberar la cámara y agilizar sus movimientos llevándola al hombro si fuera necesario, adaptándose con gran naturalidad a las necesidades del guión. Coutard acostumbra a trabajar estrechamente con el equipo, discutiendo los planos y llegando a un consenso con el director. Para este director de fotografía (Ettedgui: 1999: 63) su trabajo estaba condicionado por lo siguiente:

“Los principales ingredientes del cine *Nouvelle Vague* son un trabajo de cámara fluido, espontáneo y el uso de iluminación rebotada. La movilidad de la cámara, el impulso del director, las limitaciones presupuestarias, el poco tiempo y la baja sensibilidad de la película imponían la iluminación ambiental simple y flexible”.

A este director de fotografía se le atribuye la innovación de la luz rebotada. Este tipo de luz consiste en proyectar focos de poca potencia en los techos blancos de los escenarios naturales, generalmente apartamentos de paredes blancas, de manera que las sombras casi desaparecían de la escena. Esta técnica, la luz rebotada, no fue consecuencia de una estética determinada sino el resultado de unas condiciones de trabajo que exigía la adaptación a las condiciones de bajo presupuesto de la producción.

La definición de la fotografía cinematográfica moderna es difícil porque las influencias y transversalidades del cine, con la televisión y la publicidad preferentemente, junto al eclecticismo que imponen los diferentes guiones con sus diferentes

ambientaciones en el trabajo de un director de fotografía, requiere de cierta perspectiva para ir destacando las aportaciones más importantes de los últimos años.

Cuando se les pide la opinión sobre sus trabajos a los directores de fotografía, generalmente, suelen coincidir en la necesidad de adaptación de su trabajo a las necesidades del director. No apuestan por la primacía de sus trabajos en una película porque consideran que están al servicio del director. Sirvan como referencia las siguientes palabras del director de fotografía Luis Cuadrado (Cuadrado: 1978: 9):

“Pienso que en el cine la fotografía tiene que ser tan realista que el espectador crea que es real, a fin de luego poder deformarla lo suficiente para que sirva al drama de la película sin que el espectador sea consciente de que está falseada. Se trata de una fotografía aparentemente realista, pero expresionizada para darle la mayor eficacia dramática”.

Conclusiones

Como conclusión principal está la importancia de la luz en la visualización de toda producción cinematográfica. Entre los dos tipos de luz, denotada y connotada, siguiendo la clasificación de Revault, existe una clara diferencia en cuanto a la importancia de cada una de ellas, ofreciendo la luz connotada una mayor capacidad de intervención y de interpretación por parte del director de fotografía porque puede estar bajo su control. Esta luz, la luz connotada, es la que mejor marca las diferencias entre los distintos estilos de luz que el cine ha conocido a través de su evolución.

Bibliografía

Aumont Jacques. 1992. *La imagen*. Barcelona. Editorial Paidós.

Cuadrado Luis. 1978. *Luis Cuadrado*. AAVV. Melilla. Semana Internacional de Cine.

Charaudeau Patrick. 2003. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona. Editorial Gedisa.

Ettedgui Petter. 1999. *Directores de Fotografía*. Cine. Barcelona. Editorial Océano.

Gubern Román. 1971. *Historia del cine* Vol. I. Barcelona. Editorial Lumen.

Metz Christian. 1973. *Lenguaje y cine*. Barcelona. Editorial Planeta.

Revault d'Allones Fabrice. 2003. *La luz en el cine*. Madrid. Editorial Cátedra.

Shaefer Denis, **Salvato** Larri. 1990. *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Barcelona. Editorial Plot.

Sternberg Von Josef. 1956. Art. Plus de Lumière. *Revista Cahiers du Cinema* nº 63 pag. 7.

Susperrregui J. M. 2001. Artic. La linealidad de la luz: la comunicación visual moderna. *Revista ZER* nº 10 pag. 177.

¹ Universidad del País Vasco.

O herói solitário e o herói vilão - Dois paradigmas de anti-herói, em filmes portugueses de 2003

Leonor Areal¹

1. Introdução

O herói – figura protagonista de uma história – é usualmente o pilar principal da narrativa cinematográfica e é ele que assegura uma determinada perspectiva sobre o universo diegético – sendo que, frequentemente, este contexto ficcionado é uma *mimesis* do mundo real e reflecte moral ou ideologicamente a sociedade que retrata.

Ao contrário do modelo de herói clássico, que demonstra o seu carácter íntegro e benévolo arrostando as adversidades com que o destino o põe à prova, o herói pós-romântico e moderno assume as suas fraquezas e vive em conflito interior e em crise de relação com o meio social, sendo por isso designado de *anti-herói*.² Se o primeiro tende para o ideal, o segundo é mais realista e promove uma reflexão sobre problemas seus contemporâneos.

Nos sete filmes portugueses de 2003, que aqui são comparados, a relação problemática destes heróis com a sociedade define-se ora por uma reacção ensimesmada ou derrotista, ora pela adopção de modelos de dominação masculina. São estes dois pólos de identidade que aqui analisamos, partindo da definição de cada personagem-herói, para, através dos pontos de vista que elas demonstram, inferir modelos de comportamento.

2. O herói vilão

Um primeiro grupo de três filmes – cujos heróis se afirmam dentro de um paradigma de violência – inclui *O Delfim*, *Os Imortais* e *O Fascínio*, filmes cujas épocas ficcionais se situam, respectivamente, nos anos 60, 80 e 2000.

2.1. *O Delfim*, de Fernando Lopes³

O Delfim, título do filme (e do romance de José Cardoso Pires em que se baseia), é também o epíteto que designa a personagem

de Tomaz da Palma Bravo, deste modo enunciado como figura principal da história. Na sua caracterização psicológica e social, este herói representa uma mentalidade – uma ideologia – dita “marialva”, marcada por uma atitude de prepotência a vários níveis: pela arrogância de classe, típica de aristocratas rurais habituados a uma relação quase escravagista com os seus criados; por um abuso de poder em relação às mulheres, particularmente a esposa e as prostitutas; e pelo uso da força e da violência como modo de afirmação individual. Estes traços, redundantemente expostos no filme, constituem-se como uma *isotopia* clara de um certo fascismo interiorizado, que, na sua distância histórica e cultural, se apresenta como um retrato crítico da sociedade daquele época. Ou seja, este herói, embora apresentado pela voz de um narrador *homodiegético*, o escritor seu amigo (circunspecto, no filme, ao contrário do que acontece no livro, onde a sua voz é dominante), e caracterizado *directamente* através das suas próprias palavras, é, apesar deste método de construção da personagem, visto *indirectamente* (i.e. através dos seus actos) como um herói negativo – repressivo e violento – que, a uma distância de cerca de 40 anos, é inevitavelmente julgado à luz de outros conceitos morais.

Como é que se introduz, então, no retrato do herói, essa cisão, que nos permite compreender melhor a sua psicologia, mas rejeitá-la moral e culturalmente? Ao contrário do romance, onde a personagem do narrador é sobressaliente e surge como voz principal, no filme, o narrador-amigo tem como função ouvir os comentários do mundo exterior acerca da vida social e familiar do herói, representando assim o ponto de vista do observador com alguma distância. Mas não é com o olhar do narrador que somos levados a identificarmo-nos, nem a estratégia discursiva usada nos conduz a isso: poucas são as situações em que o narrador participa

do universo íntimo do herói, que nos é dado a conhecer na ausência daquele.

Da análise do filme, verificamos que a segunda personagem mais presente ao lado do “herói” é sua mulher, Maria das Mercês, que ele trata com desprezo e violência psicológica. E é o olhar dela que acaba por se impor como ponto de vista dominante, mas silencioso quase - porque poucas são as palavras por ela proferidas que o denunciam (a confissão ao padre, uma conversa telefónica) - e evidente nas suas acções ‘complementares’ (quando o marido está ausente) que um supra-narrador onisciente nos faz seguir, até à intimidade do seu desejo sexual solitário. É ainda, por contraponto com o ponto de vista da mulher rejeitada (até no anseio de maternidade que a atormenta), que equacionamos as opções do marido, quando o acompanhamos em viagens nocturnas a bares de prostituição, ou mesmo quando ele descobre morto na sua cama o criado que dormira com sua mulher.

Em síntese, poderemos dizer que o ponto de vista dominante, inicialmente pertencente ao herói, sofre uma translação para o da mulher solitária e mal-amada, cuja infidelidade o nosso olhar observa e compreende com a distância de outra época.

2.2. *Os Imortais*, de António Pedro Vasconcelos⁴

O herói deste filme é um inspector de polícia que, a poucos dias da reforma, se vê envolvido num caso policial, que ele vai tentar solucionar, motivado por uma competição silenciosa com o seu detestado sucessor, ou talvez pelo desejo de resolver um último caso, ou ainda compelido pela casualidade de haver pessoas suas conhecidas envolvidas; mas desresponsabilizado das consequências legais da sua investigação. Este quadro motivacional oferece-nos uma personagem suficientemente complexa para se constituir como herói, mas também uma personagem cheia de contradições, algumas das quais só relevadas após uma análise da estrutura da intriga.

Os Imortais - que dão o nome ao filme e que, por meio da indagação do Comissário, se tornam seu tema principal - são um grupo de antigos combatentes de guerra que periodicamente se juntam para reactivar o sen-

timento de grupo e para planejar e praticar assaltos, sem outra motivação que não a de dar corpo a uma necessidade de “acção” que depois de acabada a guerra colonial deixara de ter razões para existir. Eles representam os traumas de uma época e uma geração, historicamente situada ainda na época a que se refere *O Delfim*, mas arrastada como uma maldição e uma culpa, até duas décadas mais tarde. E, embora o tema da guerra apenas fosse aflorado em *O Delfim*, não será errado encontrar neste paradigma de violência uma genealogia directa entre os dois filmes, confirmada pela prepotência que, em *Os Imortais*, é dirigida às figuras femininas, nomeadamente: a esposa e as prostitutas. Apenas não estamos já situados na mesma época, mas o retrato destas personagens é semelhante e até mais violento na sua expressão: pela coisificação das mulheres, pela violência repetidamente exercida sobre elas e associada a uma dominação sexual, e pela morte ou assassinato. (Embora a época seja outra, o que se nota na presença de outras tipologias de mulher: as lésbicas e a mulher-coadjuvante, arquétipo protector do herói Inspector.)

Neste panorama, precisamos indagar qual a perspectiva do herói sobre o mundo que o cerca, já que, envolvido involuntariamente neste caso, é ele que seguimos na sua investigação. Constatando aqui a sua assimilação do arquimodelo (que tantos livros e filmes policiais têm alimentado) do detective *cool* habituado à violência e apanhado por acaso na rede de um crime, apercebemo-nos também de que este herói procura para si uma vida sossegada (com a sua companheira) e alheia à violência policial - mas tão absurdamente alheio, que, no fim de contas, não fosse ele ter interferido na rede dos criminosos, não se teriam dado presumivelmente os crimes que depois sucedem. Para anti-herói basta, mas é curioso que esta personagem nunca formule ou sugira o arrependimento que, no mínimo, uma interferência dessas deveria suscitar - que ele saia com ligeireza de uma sequência de crimes que, embora sem intenção, ele desencadeou... De qualquer modo, é claro que ele representa o contraponto (em conjunto com três personagens femininas: a namorada, a filha e a sua amante, também esposa do vilão

da história) a esse universo de violência que aqui tomamos como paradigmático da nossa análise.

Assim, se, como atrás disse, indagarmos o ponto de vista do herói e a sua *presença* na história, acabamos por constatar que, não apenas ele chega (obviamente) geralmente tarde ao local do crime, como que não é através dele que nos é dado desvendar ou perceber os actos cometidos. Ou seja, o nosso ponto de vista sobre os acontecimentos narrados acompanha só em parte o conhecimento que ele tem dos factos, e *focaliza-se* nas acções do grupo dos Imortais, nomeadamente através da personagem Vítor Pratas - que inicia e conclui o relato em narração *off*, aqui mero dispositivo formal - mas sobretudo na de Roberto Alua, que acompanhamos detalhadamente e que se salienta pela atenção que a narrativa lhe confere. Esta observação leva-nos a identificar nele um segundo herói desta história - o herói vilão - cujo olhar se torna dominante; e ainda uma terceira heroína-mártir, Madeleine Durand, que é assassinada pelos Imortais.

A demonstração frequente de actos de violência reforça a presença do ponto de vista deste herói masculino, em relação ao qual não é fácil uma distanciação (fosse ela reflexiva, espacial, temporal ou outra), pois, como testemunhas, somos obrigados a participar desses actos.

Em síntese, verificamos que a personagem cujo ponto de vista está mais presente - e que assume, na última parte, uma voz de segundo narrador dos factos ocorridos (através da cassete audio que envia ao inspector, explicando o caso que este não soube desvendar) - é a do herói-vilão, agressivo e machista; que, apesar de tudo, tem a oportunidade de (nos) explicar que os seus actos são consequência do condicionamento que sofreu, como militar, para não sentir compaixão, revelando-se assim como a única personagem com o privilégio da expressão de pensamentos íntimos. Após o que se suicida, redimindo-se.

2.3. *O Fascínio*, de José Fonseca e Costa⁵

O herói deste filme é um 'pacato cidadão' que, ao herdar uma quinta e *fascinado* pela evocação dos seus fantasmas de família,

acaba por sofrer uma espécie de metamorfose de carácter que o leva a cometer brutais assassinatos. Que o ponto de vista dominante coincide com o desta personagem é evidente, no facto de acompanharmos sempre as suas acções e deslocações. (Ainda que em dois ou três momentos, a focalização incida sobre outras personagens, estas *paralepses* são excepção.) Sendo assim, será importante, para percebermos a evolução da personagem-herói, analisarmos os seus motivos, expressos ou sugeridos.

Inicialmente, Lino Ferreira é apresentado como um empresário em *stress* e com problemas conjugais, que afoga as suas mágoas no uísque, sob o olhar complacente do filho e da mulher. Ao visitar a quinta que herda de seu avô, onde já não ia há muito tempo, descobre fotografias e memórias de uma bisavó aí assassinada pelo marido ciumento, que na época da guerra civil de Espanha (cuja fronteira atravessa a propriedade) mandara executar - melhor, degolar - dezenas de operários republicanos. Este crime em larga escala acaba por intrigá-lo obsessivamente e leva-o a beber solitariamente, para desanuviar do pânico, também estimulado por intrusos malévolos que fazem passar-se por fantasmas, no intuito de o obrigarem a vender a quinta. E assim o herói caminha suavemente para a loucura (mesmo quando já conta com o apoio familiar de filho e mulher, antes indiferentes.)

É então que se desencadeiam uma série de crimes, cujo móbil nunca chega a ser esclarecido. Primeiro, é assassinada, durante o sono, a prostituta com quem o herói dormia (e cuja fisionomia é igual à da avó assassinada). Ao acordar e vendo-a degolada, Lino *perde a cabeça* e decide encobrir o crime que não cometera (atirando o cadáver ao poço). Quem o cometeu, não saberemos, mas na lógica do que antecede, parece ser uma manobra de intimidação para o fazer abandonar a quinta. Depois, procurado por um amigo da prostituta que está intrigado com o seu desaparecimento, Lino (assumindo talvez a culpa de ter encoberto o crime) acaba por assassinar brutalmente o homem - degolando-o e atirando de novo ao poço, com a convência incondicional de seu filho, que lemos como uma atitude de solidariedade familiar. Na ausência de qualquer inquirição

policial (pelo contrário, há a presença vagamente ameaçadora de um inspector de polícia corrupto, possível cúmplice do primeiro assassinato), o herói safa-se para a Argentina (na companhia de uma rapariga da quinta) depois de ter presumivelmente assassinado a sua esposa, em circunstâncias a que não assistimos nem compreendemos. Da Argentina, já não louco, mas apaixonado, escreve a seu filho (sucessor da empresa paterna), que também não denuncia qualquer incómodo em relação à morte da mãe – outro mistério por resolver. Em suma, vários crimes são cometidos, e não saberemos por que aconteceram, quem os executou ou que consequências tiveram, uma vez que o herói e seu coadjuvante sucessório retomam a vida pacata do dia-a-dia como se nada tivesse acontecido.

Segundo declarações do autor do filme, está nele contida uma crítica à impunidade geral dos crimes em Portugal. Mas não é esse o ponto de vista que ressalta da análise detalhada da obra, por onde nenhuma forma de condenação dos actos criminosos ou da inépcia judicial perpassa. Não se trata de exigir ou esperar que seja enunciado algum juízo moral (eventualmente redundante, visto que o crime, por definição, é crime, e por isso não precisa de ser moralizado). O que importa aqui é analisar o discurso fílmico em termos do ponto de vista da sua enunciação.

Como vimos, a narração segue de perto, em focalização externa semi-subjectiva, a personagem-herói, e faz-nos participar da sua vivência (só até ao ponto em que ele desaparece e ficamos sem saber quando ou por que terá matado a esposa). Participamos também integralmente dos crimes, já que somos obrigados a ver algumas vezes as gargantas das vítimas a serem degoladas, o sangue a jorrar, os gritos e as pancadas – tudo com um hiperrealismo que chega a ser sádico. Esta violência não é sequer moderada por qualquer atitude de repugnância, censura, arrependimento ou outra, seja da parte das personagens ou do ponto de vista do enunciadador. Tudo acontece com a maior das simplicidades, como se fosse comum – e torna-se comum no filme.

É assim que podemos afirmar que há uma enunciação conivente com a crueldade e a

impunidade destes crimes, que espera de nós uma aceitação visual e moral do crime, encarado com banalidade e plena auto-justificação. (O contrário do que acontece nos filmes anteriores, onde os crimes são sugeridos, mas não vistos em ferida aberta).

3. O herói solitário

Um segundo grupo de filmes convoca heróis solitários que, defendendo-se de um mundo exterior inóspito, optam pelo silêncio. Este paradigma de herói passivo é o oposto do outro tipo de herói activo, que reage agressiva e violentamente contra um mundo de aparência pacífica. Diante desta polaridade, será interessante perceber os motivos conducentes a atitude tão diferente.

3.1. *Xavier*, de Manuel Mozos⁶

Xavier cresceu num orfanato e não voltou a ver a mãe por impedimento do padrinho, que mais tarde se mostra arrependido de o ter feito. Não sabemos bem o que sente Xavier, pois ele não o verbaliza, mas vemos que se preocupa com a mãe doente e a visita em hospícios e lares, encontros em que o mutismo de ambos parece sinal de grande dor calada. A somar ao sustento da mãe, pesa sobre ele uma pena judicial a pagar por um assalto (mal sucedido) do qual não parece ter culpa, o que obriga Xavier a procurar trabalhos diversos. Rodeado de pequeninos trapaceiros – o patrão, o melhor amigo, etc. - o nosso herói sobrevive à corrosão do meio, mantendo-se sempre honesto, trabalhador e gentil. Protectores não lhe faltam – o padrinho, a sorridente madre-superiora do convento (onde crescera), os amigos e duas amigas que, apesar de terem namorados, lhe dirigem um afecto especial. Mas a sua grande preocupação é a mãe, cuja indiferença ele aguenta - até que ela se suicida, despoletando nele uma reacção analogamente desesperada (a corrida de automóvel alucinada). Decide então desaparecer, mudar de terra, e - como não consegue alistar-se numa legião estrangeira - arranja trabalho numa bomba de gasolina, onde, anos mais tarde, é encontrado pela ex-madre-superiora, entretanto tornada laica, e que, já sem o optimismo de antigamente, o aconselha a voltar para Lis-

boa – onde ele vai reencontrar os amigos, excepto Hipólito, seu melhor amigo, entretanto preso.

A narração da história acompanha, em todos as cenas do filme, a personagem principal e o seu quotidiano, mas sem que esta opção narrativa se cole demasiado intimamente ao herói, já que não existem cenas em que o protagonista se encontre sozinho; ele está sempre em relação com os outros. Esta estratégia de *focalização externa*, embora centrada exclusivamente nesta personagem, cria um efeito de identificação com o ponto de vista de Xavier, mas não nos oferece um olhar subjectivado sobre a personagem nem o acesso à sua psicologia íntima, sendo poucas as palavras proferidas em que ele diz o que pensa ou sente – o seu melhor amigo, aliás, acusa-o disso; pelo contrário, apenas conhecemos as suas reacções às circunstâncias exteriores e os diálogos breves que mantém com amigos e conhecidos; ou seja, uma atitude e uma determinada visão do mundo.

Desta perspectiva, conhecemos um grupo de jovens ocupando o dia-a-dia em actividades comuns – trabalho, café, festas, passeios, aulas, transportes – que se sucedem com relativa indiferenciação, como um quotidiano arrastado e povoado de pequenas resistências às dificuldades e tristezas da vida – entre as quais a de Xavier e sua mãe se destaca como central. A cumplicidade criada com o herói permite-nos compreender que o seu silêncio é uma forma de calar o sofrimento e a injustiça de que foi vítima desde criança e que não conseguiu remediar pelo reatar da relação com seu padrinho e, depois, com sua mãe, em insucesso total.

As restantes personagens deambulando na trama desta história, os amigos de Xavier, são também mais ou menos órfãos: Hipólito, amigo desde o orfanato, mas cujas circunstâncias de vida ignoramos, protege generosamente, como quem perfilha, um rapaz adolescente fugido de casa; contra o seu desejo, Rosa, a namorada, opta por fazer um aborto, sem grandes remorsos, mas projectando ao longo do filme uma outra forma de abandono, que acaba por a aproximar amorosamente de Xavier; a filha do padrinho (pai severo), órfã de mãe a custo aceitando a madrasta, também é abandonada pelo

namorado possessivo mas infiel, e dirige a Xavier um afecto constante; a madre-superiora do convento, figura maternal e protectora, que, no final, abandona o hábito religioso para começar uma vida conjugal noutra terra. Em suma, personagens em trânsito, sem raízes, sem vínculos e sem futuro definido, espelhos do próprio Xavier.

O filme acaba quase como começara, com Xavier à janela do comboio apanhando vento na cara, como um viajante perdido e, no entanto, esperançoso. A apatia, que nos guiou na viagem deste filme, explicou-se e nada mais haverá a contar, senão que a vida prossegue igual, triste mas resignadamente, sem remédio e sem culpa.

3.2. *Quaresma*, de José Álvaro Morais⁷

O herói de *Quaresma* é tão silencioso como Xavier, mas não amargurado. O filme começa com o funeral do avô de David, que por esta razão retorna à casa de família na província, onde vai reencontrar muitos parentes, de entre os quais surge, como factor de perturbação, a figura da prima Ana, cuja personalidade inquieta e sedutora acaba por atrair o herói – e se afirma como condutora da narrativa, ocupando um papel de verdadeira protagonista da história, ao lado da qual David apenas é um apaixonado passivo, através de cujos olhos nos interessamos por esta figura feminina excêntrica e pulsional.

O olhar silencioso de David – que a câmara acompanha preferencialmente – pouco nos explica da sua relação com o mundo dos outros – o de Ana, marido, pai e amigos – cujo clima emocional contrasta com a aparente calma e estabilidade da vida familiar e profissional de David (uma mulher e uma filha a quem se mostra dedicado, um curso que o leva à Dinamarca). Esse silêncio é uma forma de receptividade e a expressão de uma paixão subterrânea por Ana, que ele apoia incondicionalmente, recebendo-a até, na sua casa na Dinamarca, para ajudar a que ela cure a depressão.

Mas o silêncio que rodeia David é ainda o silêncio de Ana e de todas as demais personagens, que quase nada exprimem do que sentem, nem mesmo quando se dá um homicídio (acidental ou não, não o sabermos, pois que não será verbalizado por

nenhuma personagem - senão pelo choro ou pelo silêncio pesado); silêncio que é preenchido pela sugestão da ventania e o som da música.

Quando Ana se acolhe em casa de David, sua mulher e filha, na Dinamarca, procurando saída para a sua angústia crescente, não sabemos se isso tem relação directa com o crime referido, ou se é apenas consequência de um alheamento do mundo social que a personagem já trazia, e que a levava a ser “internada”, como referem os familiares em conversa. De tal modo o silêncio e a solidão cercam as personagens desta história – como uma penitência que justificará o título de *Quaresma* – que podemos dizer ser esse o seu tema: a expiação resignada dos pecados (para sermos fiéis à semântica religiosa). Apesar do tom muito emocional que toda a acção desenvolve, David mantém-se sereno e seguro, apenas cedendo na atenção carinhosa que dirige a Ana e que sua mulher resente, mas ele não confirma.

Na verdade, a única personagem que consegue quebrar esse silêncio (fúnebre, diríamos, já que se arrasta desde o funeral da primeira cena) é Ana, com as suas atitudes exaltadas que irrompem como um desequilíbrio tresloucado no meio das outras personagens, caladas, reprimidas (penitentes) mas em relação a Ana condescendentes. Mas, na segunda parte da história (após a morte do primo) Ana como que se assume agente de uma expiação que agora é a sua – e não voltará a comunicar com os outros no seu modo exuberante, refugiando-se isolada junto ao mar, cujas ondas lembram o ruído do vento e adensam a solidão deste filme.

Em suma, encontramos uma oposição entre o universo que David representa (e que é o de toda a família), aparentemente sereno mas reprimido nas suas expressões, e a reacção desmesurada de Ana que surge como uma fuga angustiada a esse mundo, e dirigida ao refúgio nas forças da natureza – as paisagens, o vento, o silêncio cósmico.

3.3. *O Rapaz do Trapézio Voador*, de Fernando Matos Silva⁸

Também aqui a morte é o dispositivo narrativo que enceta o filme: Adriano, 33 anos, enforca-se no trapézio do circo insta-

lado no largo da aldeia. A população, atónita, tece conjecturas sobre a personagem do herói, cuja alma (ainda presa ao corpo) comenta em *voz off* a situação e nos faz reviver (em *flashback*) a sua história pessoal. Como a GNR não aparece para retirar o corpo, a situação torna-se cada vez mais chocante e revelam-se os vários conflitos entre os aldeãos – a discriminação dos ciganos, ou a iminência de serem cercados pelas águas da barragem em construção, por exemplo – dramas colectivos que o herói incorporara profundamente como uma desadaptação à realidade e um alheamento ostensivo dos demais (usando permanentemente auscultadores, principalmente nas horas de trabalho no café).

Ao revivermos cenas do passado de Adriano, ficamos a conhecer o conflito que tinha com o pai, homem autoritário e violento, exigindo do filho que o seguisse como agricultor, e recusando a evidência de que a era da agricultura acabara e que as águas cobririam a maior parte das terras de cultivo. É o fim de todo este mundo que Adriano não consegue suportar, refugiando-se junto do rio na companhia da namorada cúmplice, a quem ele diz que “não se pode viver com um homem que traz o suicídio na lapela”. É que já sua mãe se suicidara, e depois o pai morrera de colapso, numa encenação de teimosia a que assistimos, e culpabilizando Adriano por isso.

A desgraça familiar, a falta de perspectivas de futuro, o cerco das águas, a dificuldade de fugir dali, o impasse do quotidiano – todas estas razões o levam ao suicídio. É através das palavras e recordações do herói ou do seu amigo-protector, o dono do café, ou ainda pelas conversas do povo e da família, que vamos conhecendo as respostas para este facto – que metaforicamente representa todo o desespero daquela população, actualizado através da personagem mais sensível e vulnerável.

A predominância da narração na primeira pessoa do herói introduz uma focalização interior que nos permite descobrir as motivações do seu suicídio. Mas a coexistência de outros pontos de vista (em focalização múltipla) – os pensamentos em *voz off* de Zé Lopes, o amigo, o conhecimento da intimidade de Lisete, a namorada, e de

Conceição, a tia, a verbalização dos problemas colectivos pela população – transformam aquela história individual num drama colectivo, que é resposta a uma realidade em mutação, num espaço e tempo actuais (Alentejo, início do século XXI), e diagnóstico de uma ruptura com o passado e de uma ausência de perspectivas para o futuro.

Acaba por ser Lisete, forasteira na aldeia, quem tem a coragem de subir ao trapézio para tirar Adriano da força e - num acto de heroísmo - libertar a “alma do morto” e revelar uma força de espírito e uma vontade de vida que vêm substituir o malogro do herói.

3.4. *Nós*, de Cláudia Tomaz⁹

Nós, como sugere o título, apresenta-nos um herói colectivo: um homem e uma mulher, que se encontram para tentar vencer a solidão enorme que sentem. Francisco, acabado de sair da prisão, arranja trabalho nas obras e põe um anúncio na internet, pedindo uma mulher apenas para conversar. Mas, numa contradição aparente, rejeita conversar com a rapariga da pensão onde se alojou e que se mostra muito solícita.

Ângela tem um quotidiano solitário e raramente se encontra com o marido que trabalha de noite e chega a casa pouco antes dela se levantar. A única companhia que lhe conhecemos é uma colega de trabalho faladora e alegre que contrasta com a sua timidez. É esta inibição que ela quer ultrapassar quando decide responder ao anúncio de Francisco, numa longa carta em que verbaliza os seus motivos e personalidade (que já compreendêramos visualmente).

Encontram-se então, mas quase nada têm para dizer um ao outro. Os seus passeios arrastam-se num encanto mudo e expectante, mas cujas motivações não serão as declaradas. É que, do nosso ponto de vista privilegiado de espectadores, conhecemos também as ânsias da solidão física que ambos sentem e resolvem de modo diferente: Francisco com uma prostituta e frequentando uma discoteca de *strip-tease* invulgar, e Ângela masturbando-se ao lado do marido adormecido.

No entanto, Ângela, presa da sua fidelidade conjugal, surpreende-se com a impa-

ciência de Francisco, que quer encontrar-se com ela à noite ou beijá-la ou saber os seus sentimentos por ele. Combinam uma saída nocturna, na qual Ângela, insegura, se faz acompanhar por Maria, a amiga extrovertida e calorosa, que rapidamente conquista a atenção de Francisco; enquanto estes dançam divertidos, Ângela, sentindo-se excluída ou ultrapassada pela amiga, acaba por ir para a cama com um desconhecido. No dia seguinte não responde aos telefonemas de Francisco, nem esclarece a zanga muda com a amiga.

Depois do acto impensado daquela noite, Ângela decide “atrever-se” mais e procura Maria na tal discoteca onde esta também faz *strip-tease* “catártico”. Aí é seduzida a entregar-se ao “prazer dos infernos” e, numa mutação radical de personalidade, entra mascarada na “arena” para participar numa dança sexual violenta, onde Francisco, frequentador habitual, a reconhece, chocado. Ele espera-a à porta e fá-la ceder a ir para a cama com ele, num encontro forçado em que têm sexo com desprazer. Ângela sairá triste, depois de dizer que talvez devessem conversar, numa expectativa daquilo que nunca conseguiram concretizar e que, se presume, não farão nem esclarecerão.

Com poucos diálogos, este filme é um caso de narrativa construída com base no que é visualmente mostrado mais do que pelo que é dito; o que ainda é reforçado pelo facto de as verbalizações das personagens não concordarem com os seus próprios actos, evidenciando as suas contradições internas. Essa constatação, que é a nossa de espectadores, é-nos facilitada por um ponto de vista centrado, alternadamente, numa e noutra personagem.

Neste filme, o silêncio revela-se como uma espécie de prisão, de onde as personagens não conseguem fugir, porque não sabem ou não conseguem comunicar com os outros. E a forma que encontram para o fazer é através de um sucedâneo de discoteca urbana, onde se vazam os fantasmas dessa solidão, e onde se acentua e reafirma a mesma solidão. O significado plural de *Nós* pode ainda ser ampliado a uma condição social contemporânea, que a escolha dos cenários urbanos põe em evidência.

4. Conclusão

As semelhanças, a nível da definição das personagens protagonistas destes sete filmes, permitem-nos observar uma prevalência de dois modelos de comportamento e dois tipos de anti-herói: o que entra em conflito com o mundo exterior e o pretende aniquilar; e o que entra em conflito consigo mesmo, até à sua própria anulação.

No primeiro caso, são os fantasmas pessoais (o peso do passado, dos traumas, etc.) que originam uma resposta de violência, até à morte dos outros e depois de si. Aqui é a vingança que guia a acção.

A solidão, factor primordial no segundo caso, tem como consequência o silêncio, sintoma da incapacidade para resolver problemas e encarar a vida. Há uma visão derrotista do cerco do mundo.

No primeiro grupo de filmes, o herói é masculino, e os papéis complementares tendem a ser de mulheres dominadas, não apenas na intriga, mas também do ponto de vista da enunciação¹⁰. No segundo grupo, ao contrário, ainda que o protagonista declarado seja masculino, há uma translação, em termos de identificação e conhecimento, para outras personagens – todas elas femininas – cujo ponto de vista se torna dominante. Apenas *Nós* apresenta um herói duplo, homem e mulher, que se equiparam perfeitamente, no sentimento de solidão e no ponto de vista da narração.

Partindo da análise das personagens protagonistas e dos pontos de vista revelados pelo narrador/enunciador¹¹ em cada história, encontrei dois modelos que se revelam como representações do mundo real, em termos de atitudes e valores. O primeiro modelo é do herói machão e violento – bastante estereotipado, aliás. O segundo, o do herói solitário, aparece-nos com variações, mas apresenta duas características comuns, nestes filmes: o silêncio da personagem e o seu desajuste profundo ao mundo.

É interessante frisar como, em quase todos estes casos, o presumido protagonista nem sempre é o herói, já que o ponto de vista predominante ou assumido é o de outra personagem – aquela que assim podemos chamar de autêntico protagonista. Por outro lado, essa escolha derivada demonstra im-

plicitamente o ponto de vista do enunciador¹² / autor – aquele que ele prefere ou com o qual ele se identifica.

A existência de duas tipologias de protagonistas – o herói vilão, macho dominador, e o herói solitário, ensimesmado e derrotista – põe em evidência modelos opostos de representação de atitudes e valores. Os primeiros heróis estão contra o mundo; nos segundos é o mundo que está contra eles¹³. Uns agridem, violam, matam e esfolam. Os outros sofrem e calam, geralmente resignados. Mas não coexistem os dois modelos, ou seja, não são uns que sofrem porque os outros os matam. Estes heróis pertencem a universos totalmente diferentes, que correspondem a mundos ideológicos muito diferentes.

Se além da análise dos pontos de vista (narrador, personagens e enunciador) presentes, a partir da qual podemos fazer uma interpretação ideológica diferenciada de cada filme, observarmos os modos/estilos de enunciação presentes em cada um destes filmes, descobrimos ainda quão diferentes são as opções estéticas dos seus autores/realizadores, em cada um destes dois paradigmas fílmicos.

Os filmes com protagonista silencioso apresentam uma narrativa construída de forma mais visual e formalmente trabalhada. O ponto de vista da enunciação opta por uma focalização subjectivada (interna ou externa), ou seja, centrada na personagem¹⁴.

Nos filmes de herói-vilão, a narrativa sustenta-se mais no diálogo, usa recursos estilísticos mais convencionais, e há a tendência para o apagamento das marcas de enunciação, coincidindo com um ponto de vista aparentemente neutro (focalização zero¹⁵), que representa uma estratégia de cinema de massas, traduzida em personagens estereotipados.

Esta coincidência de tipologia de herói, ponto de vista dominante e opções estéticas, claramente acantonadas em dois campos opostos, comprova, assim, uma divisão ideológica mais profunda, que, afinal, já era quase evidente – mas com duas excepções importantes: *O Delfim* e *Nós*, que se tornam objectos de atenção especial neste conjunto.

Em *O Delfim*, o ponto de vista do realizador, inicialmente associado ao protagonista dominador, identifica-se depois com o

do dominado. Assim, este filme consegue fazer a síntese das duas tendências verificadas, e não apenas a nível do conflito de personagens e da focalização, mas igualmente em termos estéticos.

Em *Nós*, temos dois heróis, um masculino, outro feminino, bastante equivalentes em importância e presença, simétricos na sua solidão, que superam, sob forma de outra síntese, a dicotomia de género e poder que atravessa este conjunto de filmes¹⁶. Também formalmente, este filme anuncia um salto para outra concepção estética.

Esta correlação, aqui apenas entrevista, entre personagens e referentes sociais, de um lado, e aspectos de elaboração estético-formal, do outro, que se associam entre si ideologicamente, abre perspectivas para um campo de análise que me interessa vir a desenvolver.

Uma tal análise ideológica, embora pretenda também relevar (sintomaticamente) aspectos de ideologia subentendidos ou subconscientes, centra-se na intenção do autor, tendo como premissa que o realizador se assume como enunciador – o narrador putativo – e tem uma voz intencional e a responsabilidade final sobre os pontos de vista veiculados no filme, presunção que é típica do “cinema de autor”, regime que em Portugal (ainda) vigora.

Assim, afasta-se relativamente dos estudos de recepção que fazem uma leitura ideológica mais ampla, sistemática e alargada a modelos sociais e processos de identificação do público com as personagens. Aqui, pelo contrário, interessa-me mais encarar a personagem como uma imagem de identificação do realizador, uma projecção sua.

Bibliografia

Gardies, André (1993), *Le Récit Filmique*. Paris: Hachette.

Glaudes, Pierre e Reuter, Ives (1998), *Le Personnage*, Paris: PUF.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (2000), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.

Stam, Robert et alli (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London/NY: Routledge.

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação / Cinema na FCSH-UNL.

² As designações convencionadas de “herói” e “anti-herói” aplicam-se às personagens protagonistas de uma narrativa, que polarizam em torno das suas acções as restantes personagens. «O estatuto de anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói (...) normalmente traduzida em termos de desqualificação.» (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 35).

³ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotelevisão Portuguesa. Portugal, 2001, cor, 35mm, 83'.

⁴ Co-Produção Animatógrafo II, Samsa Films (Luxembourg), Dan Films. Portugal, 2003, cor, 35mm, 112'.

⁵ Co-Produção Madragoa Filmes, Gemini Films, Tornasol Films. Portugal, 2003, cor, 35mm, 107'.

⁶ Produção Suma Filmes. Portugal, 2003, cor, 35mm, 95'.

⁷ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotelevisão Portuguesa. Portugal, 2003, cor, 35mm, 95'.

⁸ Co-produção Take 2000, Trafico de Ideas, RTP - Radiotelevisão Portuguesa. Portugal/Espanha, 2002, cor, 35mm, 90'.

⁹ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotelevisão Portuguesa. Portugal/França, 2003, cor, 35mm, 99'.

¹⁰ A expressão “ponto de vista” uso-a como equivalente a “focalização”. Optei, nesta análise, por não aplicar a terminologia desenvolvida especificamente para o cinema - que define “ocularização” ou “monstração” (François Jost,

André Gaudreault) como formas de mostrar (dar a ver) a acção - porque esse nível de definição se aplica a aspectos mais concretos e pormenorizados do que aqueles que neste exercício comparativo me propus observar.

¹¹ «Enunciador – uma espécie de narrador extradiegético e de autor implicado» (Casetti 1986 citado por Robert Stam et alli, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London/NY, Routledge, 1992, p. 110).

¹² O enunciador, o responsável pela enunciação/narração (cf. Genette), é também um “sub-narrador de primeira instância” (André Gardies, *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette, 1993, p.21), que não coincide com o narrador diegético (caso exista), mas com o narrador que dá voz (e no cinema, imagem e acção também) à narrativa.

¹³ Estes heróis, construídos em cada filme através de isotopias (reiteração de elementos semânticos idênticos), formam, curiosamente, uma família entre eles (aliás, duas), constituindo-se como que uma isotopia intertextual – um paradigma, um modelo, um estereótipo.

¹⁴ Outro conceito operativo interessante é o de polarização, que se articula com o de monstração e que abrange o conjunto maior de dados informacionais (ruído, música, palavras, texto, etc.) em função de três pólos de conhecimento do filme: personagem, espectador, enunciador. (André Gardies, *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 107). Também neste aspecto decidi não entrar em pormenores, que levariam a largas comparações.

¹⁵ O termo “focalização zero” (Genette) equivale a “focalização onisciente”, designação que também utilizo. A análise da focalização pode ser “microscópica” ou “macroscópica”: «debruçando-se sobre a narrativa integral, ela preocupar-se-á sobretudo com as focalizações dominantes (...), susceptíveis de ilustrarem vectores ideológicos significativos.» (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 167).

¹⁶ Importa lembrar que este conjunto de filmes surge constituído como uma espécie de estrato cronológico (filmes de 2003), cujas continuidades temporais e espaciais não estão equacionadas, mas permitiriam fazer um bom teste a este exercício analítico. Quantos mais filmes deste ano (num total de 21) revelam ou não semelhanças com estes? Que outros filmes antecedentes encaixam temática e formalmente nestes paradigmas?

A percepção cromática na imagem fotográfica em preto-e branco: uma análise em nove “eventos de cor”

Luciana Martha Silveira¹

A cor participa de diversas formas na percepção do nosso mundo físico visual. Ao mesmo tempo, a percepção visual é construída durante toda a vida de um indivíduo (Gibson, 1974), sendo a cor uma das principais características agregadas aos objetos percebidos, juntamente com o cheiro, o ruído, a forma, o gosto, etc.

Por outro lado, atribuímos culturalmente a uma imagem em preto-e-branco (p/b) o sentido de uma imagem incolor, isto é, que não desperta a percepção cromática. Longe de serem imagens sem cor, as imagens em p/b fazem parte do mundo físico visual como “chaves” na construção perceptiva cromática de cada indivíduo, fazendo explodir cores subjetivas e particulares.

As discussões em torno da imagem fotográfica em p/b, geralmente, se voltam aos impactos tecnológicos na produção da imagem, a comparação com a pintura, a interferência do fotógrafo e do dispositivo no processo de captura da imagem, não se detendo na sua interpretação visual cromática. Por outro lado, a teoria da cor é uma teoria interdisciplinar, que pode ser aplicada em inúmeras situações, prevendo os múltiplos aspectos da percepção visual cromática. A correlação entre estes dois arcaísmos teóricos proporcionou a formulação de nove “eventos de cor”.

A partir da complexidade da percepção visual cromática, podem ser descritas e analisadas situações nas quais a percepção cromática acontece na imagem fotográfica em p/b (Silveira, 2002). Essas situações são denominadas *eventos de cor*, que são *acontecimentos perceptivos cromáticos*, flagrados no âmbito da percepção visual geral de uma imagem fotográfica em p/b.

Para que identifiquemos um evento de cor, devemos reconhecer um estímulo a partir da imagem fotográfica em p/b, capaz de provocar uma possível resposta perceptiva cromática no observador. Pode-

mos identificar perceptivamente, por exemplo, objetos “céu”, “montanhas com neve”, “árvores”, “folhagens” e “lago”, através dos contrastes entre o branco, o preto e os cinzas e suas diferenças de luminosidades, que possivelmente vão gerar respostas cromáticas para estes mesmos objetos. Outros objetos também podem ser reconhecidos, tais como os que remetem a relações temporais ou até áreas extensas uniformemente preenchidas.

As respostas cromáticas a esses estímulos poderão se dar de muitas maneiras. Para que fossem minimamente mensuradas, foram tratadas de duas maneiras principais: considerando o branco, o preto e os cinzas da imagem fotográfica tão cores quanto o vermelho, o verde ou o amarelo, e através da *complementação cromática*, quando o branco, o preto e os cinzas da imagem são “traduções” de outras cores e por isso estimulam a produção de um intervalo cromático (paleta).

Os eventos de cor são subjetivos e abstratos, de difícil acesso objetivo para descrições e análises, porém, eles podem ser delimitados através de exemplificações de estímulos e respostas no âmbito da percepção cromática, tornando-se suficientemente pontuais.

Cabe destacar que as paletas “percebidas” nos eventos são construídas num composto inconsciente, parte coletivo, parte individual, como mostra a teoria perceptiva de James J. Gibson (1974).

Cada um dos nove eventos de cor é diferenciado através do tipo de estímulo vindo da própria imagem e o tipo de resposta simulada. Mesmo separados em estímulos e respostas diferenciados entre si, os eventos de cor não possuem limites visíveis, ou seja, um objeto reconhecido numa imagem fotográfica em p/b pode ser estímulo para mais de um evento simultaneamente.

1. Quando o branco, o preto e os cinzas são cores

Considerando a percepção cromática da imagem fotográfica em p/b em dois momentos, neste item trataremos do primeiro deles que está relacionado à *sensação* cromática, ou seja, às impressões cromáticas físicas da imagem. A primeira impressão ou sensação cromática depende da conceitualização do branco, do preto e dos cinzas e suas funções na geração de significados, a partir das imagens.

Tradicionalmente, através dos conceitos formadores da teoria da cor, principalmente em relação aos aspectos físicos, o branco, o preto e os cinzas não são considerados cores como as outras do espectro [Lozano, 1978], pois consideram que seja “cor” somente aquela que possui o que se chama matiz². Por esta definição, todas as cores do espectro, exceto o branco, o preto e os cinzas, possuem matiz definida, e são por isso denominadas “cores”.

A definição de cor fundamentada na presença ou não de um matiz, é estanque e específica, não permitindo a interação com outras visões como, por exemplo, a dos pintores. O branco, neste caso, deve ser considerado como uma reunião criativa de vários matizes e não como uma simples somatória de partes. O preto, por sua vez, não é uma simples absorção de todos os matizes, e sim também uma reunião complexa de partes. Neste contexto, podemos considerar branco e preto como possuidores de matizes, inclusive os cinzas intermediários. Escritos históricos mostram que desde há muitos séculos os pintores e os profissionais que lidavam diretamente com a fabricação e utilização dos pigmentos e tintas já tinham o branco, o preto e os cinzas no mesmo nível das outras cores distribuídas em suas paletas. Leonardo da Vinci por exemplo, argumentava que o branco, preto e cinzas também faziam parte da paleta dos pintores. Circulando pelos *ateliers*, os escritos de Leonardo ditavam a metodologia do pintar, onde o branco, o preto e os cinzas eram tão cores como todas as outras (Carreira, 2000).

Por outro lado, pensando sob aspectos fisiológicos da teoria da cor, segundo Pedrosa (1982), os cones ópticos, responsáveis pela

visão da cor, percebem o branco e o preto através dos mesmos parâmetros pelos quais percebem as outras cores. Os outros receptores visuais chamados bastonetes percebem apenas a ausência ou a presença da fonte de luz. Isto quer dizer que, fisiologicamente, o branco, o preto e os cinzas são percebidos exatamente nos mesmos processos pelos quais são percebidos o vermelho, o azul ou o amarelo.

Outro aspecto da teoria da cor relacionado ao *status* do branco, preto e cinzas são os sólidos de cor, que mostram o branco e o preto como parâmetros importantes em sua construção (Caivano, 1995). A maioria das tentativas de organizar as cores num modelo topológico pela colorimetria, parte de um eixo principal, onde se localizam o preto e o branco.

Através da visão dinâmica da cor, podemos definir o branco, o preto e os cinzas como cores, no mesmo *status* que o vermelho, o verde ou o azul. Contradizendo a visão padronizada da teoria da cor, consideraremos a partir de agora que a fotografia em p/b pode ser analisada nos mesmos parâmetros perceptivos da fotografia em cores.

Os três primeiros eventos de cor serão apresentados a seguir fundamentando-se na visão dinâmica da cor, ou seja, considerando o branco, o preto e os cinzas como cores. No âmbito deste conceito, cada evento de cor apresentará suas peculiaridades.

1.1 Primeiro evento de cor: contrastes e texturas

O primeiro evento de cor é a percepção de elementos componentes da imagem fotográfica em p/b, através do grau de contraste entre o branco, o preto e os cinzas, gerando a percepção da textura, que por sua vez colaboram na percepção do material, do tamanho e da estrutura dos objetos retratados, entre outros.

Algumas cores são construídas além da sensibilização fisiológica dos cones (Lozano, 1978). Assim acontece com a percepção da cor metálica, da cor transparente, da cor translúcida, etc., que são percebidas em interação com a percepção de texturas, através dos contrastes.

A percepção dos contrastes podem levar ao reconhecimento de objetos diversos, de

pessoas, de clima, de texturas, da luminosidade, entre outros componentes. A semântica da cena será associada sistemicamente a um certo critério de coerência, determinado a partir da noção das diferenças entre os contrastes.

Apenas com os recursos cromáticos do branco, do preto e dos cinzas e através dos contrastes entre eles, torna-se evidente a estrutura da forma, gerando significado rapidamente. Podemos, inclusive, perceber diferentes texturas metálicas, onde percebe-se o mesmo material (metal) com diferenças (mais escuro, mais claro, velho, novo, desgastado, relevos, opacidade, brilho, etc.) detectadas também apenas pelos contrastes entre o branco, o preto e os cinzas dessas imagens, ou ainda a transparência, resultando na percepção de objetos transparentes como o vidro.

A percepção da textura do objeto de uma imagem fotográfica é construída através da influência mútua entre valores, que temos denominada aqui de contrastes. Consequentemente, então, perceber outras características físicas de um objeto, tais como, a fragilidade, a transparência ou o brilho.

1.2 Segundo evento de cor: mutações cromáticas em preto-e-branco

O segundo evento de cor fundamenta-se no conceito das mutações cromáticas, que ocorrem na relação entre as cores branco, preto e cinzas das imagens fotográficas em p/b.

Os fenômenos das mutações cromáticas são manifestações das cores fisiológicas, que acontecem devido aos contrastes simultâneos, sucessivos ou mistos, isto é, fenômenos onde fisiologicamente há alterações das cores na presença de outras (Pedrosa, 1982). No caso do segundo evento de cor, será evidenciada a diversidade de cinzas que aparecem devido aos contrastes entre o preto, o branco e os outros cinzas fixados na imagem.

No segundo evento de cor chamamos as cores preto, branco e cinzas - fixadas fisico-quimicamente na imagem - *cores indutoras*, e a diversidade dos cinzas que aparecem devido aos contrastes entre as cores indutoras, *cores induzidas* (Bouma, 1971).

Segundo a definição de mutação cromática (Pedrosa, 1982), saturando-se a retina

com uma cor indutora, a sua cor complementar influencia a percepção de todas as outras cores para onde se dirige o olhar e assim sucessivamente. No caso de uma imagem com cores sem a presença de *matizes*, mas somente de *valores*, as cores indutoras provocam outras cores que também apresentam somente variação de valor e não de matiz.

A definição do fenômeno da mutação cromática passa pela relação entre as cores e o efeito provocado na percepção visual humana, principalmente através dos contrastes entre elas. No caso da imagem fotográfica em p/b podemos perceber este fenômeno, principalmente devido aos fortes contrastes entre essas cores, provocando o aparecimento de uma vasta gama de cinzas.

1.3 Terceiro evento de cor: cor inexistente

O terceiro evento de cor é fundamentado na teoria da cor inexistente, a qual trata das cores que aparecem fisicamente, baseadas na relatividade de absorção e reflexão, pela matéria, dos raios luminosos (Lozano, 1978).

As áreas brancas, pretas e cinzas da imagem fotográfica em p/b servem como anteparo para a explosão de cores resultantes da reflexão e/ou absorção de parte da luz incidente. Isso acontece porque nenhum corpo absorve ou reflete totalmente os raios luminosos. Para percebermos brancos e pretos perfeitos, os raios da fonte luminosa incidente deveriam ser totalmente refletidos (no caso do branco) ou totalmente absorvidos (no caso do preto). Porém, no processo de absorção ou reflexão, há sempre a perda de raios, alterando o resultado perceptivo do branco, do preto e dos cinzas.

Começamos a entender amplamente o fenômeno da cor inexistente com a teoria da visão cromática de Thomas Young, que descobriu três receptores fisiológicos para o azul, o vermelho e o verde, que quando são estimulados ao mesmo tempo provocam a sensação do branco e quando não são estimulados, provocam a sensação do preto (Pedrosa, 1982). Sabemos hoje que estes receptores são chamados *cones* e que nunca podem ser estimulados *totalmente* e *ao mesmo tempo* e nem ser *totalmente não* estimulados *ao mesmo tempo*, pois não há no mundo físico brancos e pretos que consigam tal estimulação

perfeita. Por isso, sempre há resíduos de cor neste processo e é extremamente difícil, senão impossível, percebermos brancos, pretos ou cinzas “perfeitos” no mundo físico real.

As imagens fotográficas em p/b são anteparos perfeitos da cor inexistente e conseqüentemente deste terceiro evento de cor. Plenas de áreas brancas, pretas e cinzas, apresentam uma explosão de cores a partir dos resíduos de raios luminosos incidentes, os quais, por sua vez, provocam reações em cadeia, criando ainda mais cores induzidas por contrastes.

2. Quando o branco, o preto e os cinzas são mais do que cores

Trataremos aqui de outro momento na percepção cromática, onde o branco, o preto e os cinzas que compõem as cenas, além de serem vistos como cores eles mesmos, também podem ser vistos como *traduções* de outras cores. Na imagem fotográfica em p/b, as *traduções* cromáticas são percebidas através do reconhecimento do objeto e da comparação (em nível inconsciente) da primeira percepção visual com a interpretação anterior deste objeto a partir da memória pessoal. Quando, através da comparação, percebe-se a “falta” da cor, acontece o que chamaremos aqui *complementação cromática*.

Delimitamos o conceito de complementação cromática como o ato perceptivo visual individual, subjetivo, parte consciente e parte inconsciente, de complementar cromaticamente objetos reconhecidos em quaisquer imagens fotográficas em p/b. Ele acontece porque no processo de percepção cromática há a comparação entre os objetos reconhecidos nos vários tipos de imagens em p/b e objetos guardados na memória, a partir do vasto conjunto imagético adquirido no ato interpretativo de “ver”. Os objetos estão alocados na memória juntamente com todos os seus parâmetros perceptíveis. Quando a falta de um deles é detectada (no caso, a cor), acontece a sua complementação.

O que nos interessa neste trabalho é o ato da complementação cromática dos objetos reconhecidos na imagem em p/b e não a cor escolhida (mesmo que inconscientemente) para esta. Sabemos que todos os indivíduos são diferentes em respeito a correlacionar

objetos e significados cromáticos, assimilados como particularidades ou como subjetividades.

A cor não pode ser percebida isoladamente, de forma desvinculada dos outros parâmetros perceptivos dos objetos alocados na memória (cheiro, tamanho, textura, som, gosto, etc.). Ela é um elemento *apreendido* durante toda a vida de um indivíduo e não há o caminho de volta. A teoria perceptiva de Gibson (1974) explica a percepção como um *composto apreendido*, impossibilitando a percepção das características isoladas dos objetos. Segundo ele, apreendemos na memória, através da percepção visual, a interpretação dos objetos que nos rodeiam, sempre num composto de informações integradas, que são parte do repertório ao mesmo tempo individual e coletivo, por ser também dependentes, além disso, de fatores culturais. Pela teoria perceptiva de Gibson (1974), aprendemos a “ver” os objetos com sua respectiva característica cromática, entre outras, e por isso fica impossível separá-lo de sua cor. A simples ação física da luz dentro dos olhos pode apenas proporcionar cores, mas não os objetos coloridos, que são compostos de sensações e produtos da capacidade visual e mental chamada *percepção*.

A complementação cromática depende da interação entre a cor e as outras características formadoras dos objetos em nossa memória, os chamados *significados agregados*. Os integrantes do mundo visual, assim como as cores, as texturas, as formas e bordas têm significados que não se separam de suas qualidades espaciais concretas, isto é, os objetos estão agregados a seus atributos.

No nível da percepção, ao reconhecermos um objeto, por exemplo, numa imagem fotográfica em p/b, a falta da característica “cor” é percebida. Embora a cor não esteja presente fisicamente, a percepção agrega às outras características do mesmo objeto seus atributos cromáticos. Sendo assim, quando reconhecemos um objeto numa imagem fotográfica em p/b, este será *complementado cromaticamente*, segundo a determinação de um intervalo cromático, a partir da comparação inconsciente entre objetos.

O reconhecimento do objeto e a delimitação de um intervalo de cor correspondente a ele são elementos obtidos através de “suges-

tões” que se encontram na própria imagem. Podemos mapear essas sugestões utilizando-nos dos parâmetros de análise da cor de Munsell. De acordo com Munsell (Caivano, 1995), uma cor é constituída por três variáveis de análise: matiz, valor e croma. Dadas estas três variáveis de análise, define-se um intervalo de cor. Retomando suas definições: *Matiz* é a característica que diferencia uma cor da outra: o azul do amarelo, o azul do vermelho, etc.; *Valor* é o grau de claridade ou de obscuridade contido numa cor; *Croma* é a qualidade de saturação de cada cor que indica seu grau de pureza.

As três variáveis de análise de Munsell estão presentes na própria imagem fotográfica em p/b e, a partir da sua junção, temos a indicação de um intervalo cromático determinado (*paleta*) para a ocorrência da complementação cromática.

A variável *matiz* é dada pela forma do objeto, sugerida pelos contrastes entre o branco, o preto e os cinzas da imagem. A forma determina um tipo específico de objeto, que remete à interpretação a partir da memória e consequentemente ao seu significado cromático agregado. O matiz está ligado aos objetos na memória de cada indivíduo de forma pessoal e diferenciada.

A qualidade da cor (*valor* e *croma*) é dada pela luminosidade dos cinzas alocados em cada objeto da imagem, que remetem ao grau de claridade, obscuridade e saturação.

2.1 Quarto evento de cor: paleta fixa

Diferenciamos um evento de cor através do tipo de estímulo, do tipo de resposta e a complementação cromática que se forma a partir da junção dos dois anteriores. Especificando as variáveis de análise cromática no quarto evento de cor, elas se originam do reconhecimento de objetos, na imagem, que sugerem um matiz *único*. A complementação cromática no âmbito deste evento acontecerá dentro do intervalo cromático restrito a um único matiz, variando porém, apenas na luminosidade (*valor*) e na saturação (*croma*).

Os *objetos fixos* são, por exemplo, objetos institucionais, tais como placas de trânsito, semáforos, com os quais temos contato exaustivo no cotidiano. Também podemos

chamar *objetos fixos* certos tipos específicos de roupas e acessórios, ou ainda os objetos construídos cromaticamente pela propaganda, como as cores agregadas aos produtos de grandes marcas. São ainda objetos fixos, partes do corpo humano, como pele, cabelo, olhos, sangue, etc. Quando este tipo de objeto é reconhecido numa imagem fotográfica em p/b, a falta da cor é percebida e o comparamos inconscientemente à interpretação anterior deste objeto, a partir da memória pessoal. O matiz sugerido na comparação será único e a complementação cromática a partir dele terá variações apenas nos eixos da luminosidade (*valor*) ou saturação (*croma*), de acordo com o que é sugerido na própria imagem.

A paleta para a complementação cromática do objeto fixo se dá na junção das informações contidas nas variáveis de análise cromática sugeridas na imagem. Para a definição de cada paleta, são apontados primeiramente os objetos fixos da imagem e, posteriormente, as correspondentes variáveis de análise cromática de Munsell que eles sugerem. Identificando estes parâmetros, formaliza-se uma paleta para a complementação cromática dos objetos fixos.

2.2 Quinto evento de cor: paleta cênica

O quinto evento de cor fundamenta-se na complementação cromática de objetos reconhecidos na imagem fotográfica em p/b, com um intervalo cromático finito (*paleta*), definido através das variáveis de análise cromática de Munsell, sugeridas pela própria imagem. O matiz é dado pelo objeto reconhecido na imagem, que no caso da paleta cênica, chamaremos *objeto cênico*. Tais objetos são, por exemplo, céu, mar, folhagens, montanhas, nuvens, lagos, rios, cachoeiras, prédios, monumentos, areia da praia, paredes, assoalhos, etc.

Quando o objeto cênico reconhecido na imagem é uma “folhagem” por exemplo, cujo aspecto formal e a comparação com a interpretação anterior deste objeto, a partir da memória pessoal, determinam matizes em diferentes tonalidades de verde vizinhas no círculo cromático, há a composição de um intervalo finito para a sua complementação cromática. Os verdes para uma folhagem

variam muito em vários aspectos. Os verdes da Amazônia são muito diferentes dos verdes da Patagônia, de modo que a percepção do objeto cênico “folhagem” devolve matizes diversos para as diversas culturas.

Através da localização das três variáveis de análise cromática no sólido de Munsell, vemos a formação da paleta para a complementação cromática do objeto cênico “folhagem”, identificado o valor e o croma com muita variação, interferindo diretamente na construção da paleta cênica para este objeto.

2.3 Sexto evento de cor: paleta temporal

O objeto que é reconhecido na imagem fotográfica em p/b no sexto evento de cor traz componentes cromáticos *temporais* agregados, isto é, a paleta de cores para sua complementação cromática é formada a partir de matizes relacionados à época em que localizamos tal objeto.

Objetos com características cromáticas temporais são guardados na memória, juntamente com a paleta relacionada à sua época. Esta paleta é formada perceptivelmente, através de imagens resgatadas ou forjadas do passado, em filmes, televisão, fotografias, artes plásticas, cor da moda, maquiagem, etc (Walch & Hope, 1995).

Chamamos o estímulo vindo da imagem em p/b no sexto evento de cor de *objeto temporal*. Eles apontam para um intervalo cromático relacionado à paleta de determinada época, o que faz o matiz dependente da ligação específica a uma característica temporal. São exemplos deste tipo de objeto: roupas, sapatos, acessórios e maquiagem da moda, carros, vestimentas de crianças, eletrodomésticos, talheres, pratos, cafeteiras.

O valor, o croma e o matiz estão relacionados à paleta da mesma época determinada. Sendo assim, a complementação cromática no âmbito do sexto evento de cor acontecerá dentro de um intervalo cromático restrito a uma determinada paleta representativa da época pela qual o objeto temporal esteja ligado.

A cor é uma característica marcante de cada época e, por isso, está guardada na memória juntamente com o objeto temporal. O reconhecimento do objeto temporal traz

consigo uma paleta de matizes específicas, guardada na memória juntamente com outras características. As variáveis: matiz, valor e croma sugeridas na imagem fotográfica em p/b se identificam com as várias tonalidades das paletas representativas de cada época.

2.4. Sétimo evento de cor: paleta movediça

A paleta movediça diz respeito ao ato da percepção cromática a partir do reconhecimento de objetos chamados *movediços*. Estes objetos não possuem formas familiares, convencionais e não remetem a algum significado cromático guardado na memória. Ao contrário dos outros eventos, onde o “disparador” do processo (estímulo) de percepção cromática é o reconhecimento de um determinado objeto e a comparação com a imagem guardada anteriormente na memória, no sétimo evento de cor há o reconhecimento de um objeto que *não* possui significado cromático *específico* agregado ou ainda não se reconhece um contexto para ele. Haverá então a comparação entre a luminosidade (valor) dada pela imagem e a luminosidade de cada cor alocadas na memória.

A paleta movediça é uma espécie de “coringa” dos eventos de cor. Todas as vezes que não se consegue encaixar o reconhecimento de um objeto nas categorias determinadas para os outros eventos, recorre-se ao procedimento de complementação cromática através da comparação entre luminosidades.

No sétimo evento de cor, a construção da paleta para a complementação cromática do objeto movediço se dará então na associação dos cinzas da imagem, que são, na verdade, sugestões de luminosidades, com o coeficiente de claridade de cada cor-pigmento. A maior ou menor luminosidade das cores é perceptível pela retina e o *coeficiente de claridade* passa a ser um significado agregado. Por isso também estão alocados na memória juntamente com as cores.

Numa imagem fotográfica em p/b pode-se fazer uma associação de luminosidades entre a variável de análise cromática “valor” (dada pela imagem) e a luminosidade de cada cor-pigmento alocada na memória. Essa luminosidade corresponde à variável de

análise cromática de Munsell “valor”. A partir daí, haverá a comparação entre a luminosidade dada pelo “valor” sugerido pelo objeto movediço e a luminosidade das cores na memória. Desta comparação temos a segunda e a terceira variáveis de análise cromática, “matiz” e “croma”, possibilitando assim a formação da paleta para a complementação deste objeto movediço.

2.5. Oitavo evento de cor: contraste simultâneo

O oitavo e nono eventos de cor são os efeitos do *estímulo fisiológico subjetivo*, a partir da complementação cromática das imagens fotográficas em p/b. Este tipo de estímulo é gerado a partir de uma excitação subjetiva, ou seja, a cor aparece a partir de processos ocorridos na própria retina ou no cérebro.

A própria complementação cromática, por sua vez, pode também ser considerada como uma excitação subjetiva à percepção cromática. O processo de complementar uma imagem fotográfica em p/b através do reconhecimento de objetos e comparação com as suas respectivas interpretações anteriores é um tipo de excitação subjetiva à percepção cromática, formando a paleta de cada imagem. Esta paleta é, por sua vez, um tipo de estímulo fisiológico subjetivo para a ocorrência dos contrastes simultâneos, onde fundamentam-se o oitavo e o nono eventos de cor. O oitavo evento de cor são os contrastes simultâneos que ocorrem numa imagem fotográfica em p/b a partir da paleta formada para o processo de complementação cromática do objeto.

Porém, os contrastes simultâneos que ocorrem neste evento não se dão por estímulo objetivo, quer dizer, não há a resposta fisiológica da retina em relação a uma saturação. No caso do oitavo e nono eventos de cor, os efeitos da saturação da retina também são objetos guardados na memória anteriormente, num composto com a cor indutora, e aparecem juntamente com a complementação cromática do objeto reconhecido na imagem.

Michel-Eugène Chevreul (Pedrosa, 1982) definiu o contraste simultâneo das cores como sendo o fenômeno que se registra ao obser-

varmos cores diferentes por recíproca influência. Mais especificamente, cores complementares aparecem no entorno da forma que guarda a cor pela qual a retina é saturada. Este fenômeno acontece também a partir de estímulo subjetivo. A memória, ao ser acionada na construção de paletas para a complementação cromática, estimula a retina e provoca o fenômeno dos contrastes simultâneos. O oitavo evento de cor é a ocorrência do fenômeno do contraste simultâneo das cores por estímulo subjetivo, a partir dos objetos reconhecidos e complementados cromaticamente nas imagens fotográficas em p/b.

3.6. Nono evento de cor: contraste sucessivo e misto

O nono evento de cor são os contrastes sucessivos e mistos que ocorrem a partir de uma imagem fotográfica em p/b, onde ocorreu a formação da paleta para o processo de complementação cromática do objeto.

Michel-Eugène Chevreul definiu o contraste sucessivo e misto das cores como sendo os fenômenos percebidos a partir da saturação dos olhos pela cor de um objeto durante algum tempo e, deslocando-se em seguida para um anteparo, no qual aparece então a imagem do objeto na sua cor complementar (Pedrosa, 1982).

Os fenômenos do contraste sucessivo e misto acontecem também a partir de estímulo subjetivo. Como vimos no oitavo evento de cor, a memória, ao ser acionada na construção de paletas para a complementação cromática, estimula a retina e provoca o fenômeno dos contrastes simultâneos. A partir daí, onde há o deslocamento do olhar, ocorre o fenômeno do contraste sucessivo. O contraste misto acontece quando este desvio do olhar se dirige para um anteparo previamente colorido.

O nono evento de cor é a ocorrência dos fenômenos dos contrastes sucessivo e misto das cores por estímulo subjetivo, a partir dos objetos reconhecidos e complementados cromaticamente nas imagens fotográficas em p/b. Este evento depende anteriormente da ocorrência do oitavo evento de cor, que por sua vez, depende primeiramente da ocorrência da complementação cromática.

3. Considerações finais

Este trabalho visou demonstrar que existe percepção cromática nas imagens fotográficas em preto-e-branco. Utilizamos resultados intermediários vindos da correlação de conceitos da teoria da cor (branco, preto e cinzas são cores e a existência da complementação cromática) para fundamentarmos a presença de nove fenômenos de percepção cromática nas imagens em preto-e-branco.

A evolução dos estudos no âmbito da teoria da cor aponta para uma interação perceptiva complexa, considerando a relação que os indivíduos mantêm com a cor não como pura observação, mas principalmente como um *ato criativo*.

O conceito de que a cor não pode ser percebida de forma isolada do objeto (Gibson, 1974), nos levou a concluir que existe a complementação cromática dos objetos que reconhecemos numa imagem fotográfica em preto-e-branco, no sentido de, perceptivelmente, não conseguirmos isolá-lo da sua cor.

Quando uma fotografia em p/b é observada, as texturas e formas dos objetos tornam-se “chaves” perceptivas para a memória da sua cor. Entendendo o processo de complementação cromática, podemos concluir também que as cores complementadas na imagem são mais luminosas do que as cores do mundo físico real, pois se tratam de cores

de contraste.

Este trabalho envolveu um estudo sobre a dilatação dos limites da percepção cromática humana, que se dá também no domínio do psicológico, do cultural e do social. Neste sentido, os eventos de cor são elementos fundadores de um novo modo de perceber as imagens fotográficas em p/b, envolvendo mais a complexidade da percepção do que a simples sensação cromática. Temos agora que considerar a imagem fotográfica “atravessada” por diversos atos de percepção cromática (os eventos de cor), que interagem simultaneamente. Por isso, a observação de uma imagem fotográfica em preto-e-branco deve ser considerada como criativa e única.

Através deste trabalho, podemos concluir que a imagem fotográfica em p/b deve ser considerada além do simples rótulo de imagem “sem cor”. A complexidade da percepção visual cromática do ser humano atravessa a simples consideração da falta da cor numa imagem fotográfica em preto-e-branco e mostra as possibilidades da complementação cromática dos seus objetos, quando reconhecidos e comparados às informações anteriormente retidas na memória. A cor não pertence fisicamente ao objeto, mas pertence perceptivamente e culturalmente a este objeto. Por isso, ao reconhecermos um objeto numa imagem fotográfica em preto-e-branco, vamos complementá-lo com a cor perceptiva e cultural, a partir da sua presença física.

Bibliografia

Bouma, P. J. *Physical Aspects of Colour*. Londres: MacMillan, 1971.

Caivano, J. L. *Sistemas de Ordem del Color*. Buenos Aires: UBA, 1995.

Carreira, E. *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte da Pintura*, S. Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Gibson, J. J. *Perception of the Visual World*. Connecticut: Greenwood Pr. Publishers, 1974.

Lozano, R. D. *El Color y su Medición*. Buenos Aires: Editorial Américalle, S. R. L., 1978.

Pedrosa, I. *Da Cor a Cor Inexistente*. Brasília: UnB, 1982.

Silveira, L. M. *A Percepção da Cor na Imagem Fotográfica em Preto-e-Branco*. Tese de doutorado, São Paulo: PUC-SP, 2002.

Walch, M.; **Hope**, A. *Living Colors: the definitive guide to color palettes through the ages*. Canada: Chronicle Books, 1995.

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, CEFET-PR, Brasil.

² Segundo Lozano [1978], *matiz* é a característica que diferencia uma cor da outra. Fisicamente, corresponde ao comprimento de onda de cada uma das cores do espectro.

O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico

Manuela Penafria¹

“Documentary is a clumsy description, but let it stand.” (John Grierson, “First Principles of documentary”, 1932-34)

Este texto foi construído tendo em conta a nossa experiência pessoal enquanto espectadores de cinema. Corremos o risco de esta ser apenas uma abordagem limitada. Mas, este risco pode, também, ser uma vantagem, pois tratando-se de uma experiência pessoal podemos partilhá-la e discuti-la.

O visionamento de filmes, sejam eles documentário, ficção, animação, experimental ou outra, lançam sobre nós uma perturbação: surpreendem-nos pela sua semelhança com o mundo em que vivemos e o enquadramento, composição e articulação entre as imagens faz parte de um outro mundo, o mundo do cinema. Entendemos pois que o cinema não é “uma janela aberta” para o mundo. Esta posição não é tanto um descrédito sobre as imagens, mas uma suspeita saudável que não impede as ligações possíveis entre esses dois mundos.

O filme documentário é o objecto de estudo que nos ocupa. Ao longo deste texto não pretendemos discutir as suas diferentes definições, nem propor nenhuma nova definição. Pretendemos provar que propor uma definição para o filme documentário é pensá-lo enquanto género e esta classificação de género é uma abordagem que é necessário ultrapassar. Assim, a questão essencial que nos preocupa é o modo como podemos pensar o filme documentário. Que lugar ocupa no cinema? Ou, onde o podemos colocar dentro do vasto conjunto de filmes e de diferentes concepções de cinema? Entendemos que o documentário não é tanto um género, mas mais um projecto de cinema. Os filmes que se designam de documentário contereão em si um projecto de cinema que permite pensá-los em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo em que vivemos.

Na edição de 8 de Fevereiro de 1926 de *The New York Sun*, John Grierson (1898-1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, publicou um texto sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty intitulado “Flaherty’s Poetic *Moana*”. Foi neste texto que, pela primeira vez, usou o termo “documentário”:

“Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.” (Grierson, 1926:25)

Esse valor documental resulta da relação que a imagem estabelece com o que tem existência fora dela. “Documentário” é aqui usado enquanto adjectivo, só mais tarde, foi utilizado enquanto nome.² Logo a seguir Grierson escreve:

“But that, I believe, is secondary to its value as a soft breath from a sunlit island washed by a marvelous sea as warm as the balmy air. “*Moana* is first of all beautiful as nature is beautiful. (...) And, therefore, I think *Moana* achieves greatness primarily through its poetic feeling for natural elements.” (ibid.)

Para Grierson, *Moana* não é apenas um registo ou uma descrição da vida de uma família polinésia. Esse seu “valor documental” ou (dizemos nós) o “valor fotográfico” é secundário em relação à sua poética, à sua capacidade em transmitir a beleza e harmonia da relação que o homem estabelece com a natureza circundante. Essa sua capacidade só é possível pelo manuseamento das técnicas cinematográficas:

“*Moana*, which was photographed over a period of some twenty months,

reveals a far greater mastery of cinema technique than Mr. Flaherty's previous photoplay, *Nanook of the North*. In the first place, it follows a better natural outline – that of Moana's daily pursuits, which culminate in the tattooing episode, and, in the second, its camera angle, its composition, the design of almost every scene, are superb. The new panchromatic film used gives tonal values, lights and shadings that have never been equaled.” (ibid.:26)

Em 1922, data do filme *Nanook, o esquimó*, Flaherty tinha já ido muito para além da mera descrição de modos de vida ou apresentação de hábitos estranhos, que eram as marcas dos “filmes de viagem”. Ao contrário destes, Flaherty coloca a ênfase em quem é filmado mostrando que o “Eu” não é assim tão diferente do “Outro”, ainda que esse “Outro” viva num local distante e quase inacessível. O “Outro” é apresentado na sua condição humana, condição que é a mesma do “Eu”.

Ainda a propósito de *Moana* escreve Grierson:

“And if we regard the tattooing as a cruel procedure to which the Polynesians subject their young men – before they may take their place beside manhood – let us reflect that perhaps it summons a bravery that is healthful for the race.” (ibid.:26)

A capacidade fotográfica do *medium* é, pois, para Grierson secundária, o que facilmente se percebe se tivermos em conta o trabalho que desenvolveu nas diferentes Film Units.³ Grierson colocou a estética ao serviço de uma educação nacional, o seu interesse era o papel que o cinema podia desempenhar na sociedade:

“It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film *per se* as in affection for national education. If I am to be counted as the founder and leader of the movement, its origins

certainly lay in sociological rather than aesthetic aims.” (Grierson, 1937:207).

Em entrevista a Ian Aitken, Basil Wright (1907-1987) – um dos realizadores da Escola de Grierson – deixa clara a ideia de que estética e educação são partes interligadas nos filmes que faziam:

“... I don't quite understand the distinction you are making between aesthetics and didactic films. A film must be made well in order to tell a story or express a message, and I think that the aesthetic and educational parts of the documentaries are integrated. Some of the documentary films were more aesthetic than others, but I don't accept the distinction you are trying to make.” (Ian Aitken, 1998:246)

Para Grierson, ao contrário de Flaherty, o documentário deve abordar os problemas sociais e económicos e a solução para esses mesmos problemas. Embora admirador de Flaherty, Grierson questiona os seus filmes por não apresentarem soluções para os problemas dos povos que filma. Grierson encontrou no documentário princípios que lhe permitiram explorá-lo como instrumento de utilidade pública.

No texto “First principles of documentary”, a partir de onde se tornou famosa a definição de documentário como o “tratamento criativo da realidade”⁴ pode ler-se:

“First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world.

They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio mechanician recreate. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actors. (...)" (Grierson, 1932:146-7).

O documentário assume-se não apenas como uma arte nova, mas, também, vital. A capacidade do cinema em se movimentar e fazer selecções a partir da própria vida tem sido esquecida pelos estúdios; interpretar o mundo através do ecrã só poderá ser feito a partir dos gestos do actor original ou nativo e, finalmente, as histórias desta arte nova, denominada documentário, são mais reais que as representadas e criadas em estúdio, pelo que assumem um valor especial e insubstituível, intimamente ligadas que estão com o conhecimento e capazes de provocarem um efeito que as histórias dos estúdios nunca poderão atingir. Em suma, Grierson enfatiza a capacidade do documentário em captar a vida mas, o que mais ressalta desses seus princípios é a tónica colocada na capacidade do documentário agir sobre a sociedade, de ser um instrumento ao serviço de ideais, no caso, de educação nacional numa Grã-Bretanha em recuperação e transformação. Para que o documentário se assuma verdadeiramente como a melhor forma de interpelar o mundo, Grierson defende que um cineasta não pode dedicar-se simultaneamen-

te ao documentário e ao filme de estúdio: "(...) the young director cannot, in nature, go documentary and go studio both." (Grierson, 1932:147) E, como já vimos acima (com Basil Wright), o documentarista tem a possibilidade – à semelhança dos filmes de estúdio (de ficção) – de exercer um trabalho criativo, ainda que ligado a um tom didáctico.

Drifters (1929), que julgamos ser o único filme realizado e montado por Grierson - a partir dessa data foi sempre produtor - tem como tema a pesca do arenque no Mar do Norte. Uma pequena vila em Shetlands é o local de onde as suas personagens partem para a pesca. Não podemos dizer que se trata de um filme apenas sobre os pescadores, o seu trabalho é, também, um filme sobre o mar. Neste filme que podemos dividir em 3 partes (ou sequências): partida para o mar; pesca e tempestade no mar; regresso e venda do peixe, a maior parte dos seus planos são grandes planos ou planos aproximados, esta intimidade com o trabalho dos pescadores (apenas alguns planos de rosto surgem em todo o filme, em especial quando se aproxima a tempestade e na venda de peixe) não serve apenas para mostrar as dificuldades e a dureza da pescaria, consegue colocar o trabalho enquanto valor maior desses homens. Depois de lançarem as redes, cai a noite. O que em muitos filmes seria a simples passagem da noite para o dia, aqui, enquanto os pescadores descansam, vemos o que se passa debaixo de água. Os peixes-cão e congros rondam as redes para caçar outros peixes. Ao longo desta cena, Grierson dá especial destaque às redes, o recurso a um plano anterior é sintomático: à superfície da água a rede tem um comprimento que se confunde com o próprio horizonte, as redes serão pois quase infinitas, pelo que se garante boa pescaria, para além disso fomos informados anteriormente que foram lançadas ao mar 2 milhas de rede. A sobreposição de imagens é um recurso que se destaca. Logo no início, ao sobrepor planos das máquinas do navio com o homem que lança carvão na fornalha, interligados com planos do navio a avançar em direcção ao mar alto, fica claro que o esforço e a determinação (e o uso da maquinaria, da "industrialização") conseguem romper a força do mar. Num outro momento,

quase no final do filme é tocante a sobreposição das ondas do mar com as pessoas que circulam no Porto de Yarmouth para comprar peixe. Apesar da força das ondas, o mercado de venda de peixe faz a sua função enviando a mercadoria para o resto do mundo. Uma montagem a vários ritmos (planos mais longos no início e planos de menor duração no momento da tempestade; muito em consonância com o ritmo da montagem soviética dos anos 20) e inter-títulos⁵ que informam sobre a pesca em curso salientando os principais momentos desse trabalho ou pormenores relacionados com a pesca (por exemplo, após o inter-título 12 - nota de rodapé 4 - surge um plano em que a linha da rede balança à superfície da água serpenteando o seu caminho em direcção ao horizonte), não poderão deixar o espectador indiferente. O espectador é guiado pelas imagens e, em especial, pelos inter-títulos, desde uma pequena vila até ao resto do mundo. O trabalho de uma pequena vila, a pesca de arenque, é colocada numa posição de superioridade ficando implícitos os benefícios de ser produtora e o resto do mundo necessitar dessa sua produção.

A partir desse seu filme, Grierson defendeu duplamente o documentário: enquanto produtor e impulsionador do chamado “movimento documentarista britânico” e através de textos em que proclamava as potencialidades do documentário. Com estas duas frentes, Grierson criou um conjunto de pressupostos estáveis. Ainda assim, este movimento teve o mérito de não ter promovido um certo desleixo estético para daí reclamar uma maior proximidade com a realidade.

O conjunto de normas estéticas (no caso, nos filmes deste movimento o uso da *voz off* ou *voice over* é um dos recursos marcantes) tem uma ligação directa com o modo como cada autor entende a função das suas obras⁶. O movimento documentarista britânico pretendia registar o presente e não o passado e dirigir-se directamente ao espectador. A Escola de Grierson sentia que a história estava a acontecer “aqui e agora” e os seus filmes faziam parte da situação social, económica, cultural e política da época.

Por outro lado, as características que Grierson exaltou em Flaherty, no seu texto “Flaherty’s Poetic Moana”: a consciência

artística (“a man with artistic conscience”) e intenso sentimento poético (“and an intense poetic feeling”) são, de algum modo, as características que Grierson refere como necessárias para o documentarista, num dos seus textos mais citados: “First principles of documentary” (Grierson, 1932) O documentarista não deve limitar-se ao registo da vida das pessoas, ele é responsável pela diferença entre os “filmes de actualidade” (e outras formas que utilizam o registo *in loco*), e o filme documentário, este será um filme superior. Os outros filmes são apenas um relato de acontecimentos; ao documentário (e documentarista) compete ser mais que isso, compete-lhe fazer um “tratamento criativo da realidade”, o que em Grierson é o mesmo que construir um filme apresentando determinado problema e a solução governamental para esse mesmo problema. Se necessário, esse “tratamento criativo” inclui a *re-construção*⁷ de determinado acontecimento, uma vez que estava em causa um ideal maior de educação nacional.

Em Grierson a preocupação estética ia a par da função social e pedagógica dos filmes. A ênfase colocada na instrumentalidade dos filmes cujas temáticas são os problemas sócio-económicos da Grã-Bretanha dos anos 30, assenta numa estética em que predomina a *voz off* e, de um ponto de vista narrativo, a estrutura do “problem-moment” (cada um dos problemas socio-económicos é apresentado como apenas um momento de dificuldade que será superado pela intervenção governamental permitindo que a Grã-Bretanha regresse ao seu glorioso caminho em direcção ao pleno desenvolvimento).

O movimento documentarista britânico é um movimento coerente e consistente nas suas propostas onde a ideia de documentário é inseparável da de género. A teoria de géneros inclui nas suas definições aspectos temáticos, narrativos e estéticos. O projecto de Grierson não descurou nenhuma dessas virtudes. A obrigatoriedade em repetir-se é o garante da sobrevivência de um género. E foi neste ponto que Grierson mais incidiu o seu trabalho, promovendo a produção de documentários. E essa produção não podia ser feita sem a definição do género que coloca cineastas e espectadores num território diferente do restante cinema.

Grierson teve a capacidade de estabilizar um conjunto de pressupostos de produção, conseguiu financiamento regular para essa produção o que levou, inevitavelmente, à constituição de uma comunidade de espectadores que reconhecem e, ao mesmo tempo, garantem a sobrevivência (a manutenção) dos filmes. Toda esta organização permite considerar este período como a constituição do documentário enquanto género e um período marcante na história do filme documentário.

“Genre”, palavra francesa que significa “categoria”, é um termo utilizado para uma classificação (muito eficaz) que facilita a produção, distribuição e exibição de filmes.⁸ Na teoria de géneros, impera mais a permanência de determinados pressupostos que o carácter único dos filmes e o estilo exemplar do seu autor.⁹ Francesco Casetti refere um “acuerdo de fondo” que une quem realiza um filme e quem o contempla, o primeiro utiliza formas comunicativas estabelecidas e, o segundo, um sistema próprio de expectativas. (Cf. Casetti, 1993: 304).

A constituição de qualquer género é (como em Grierson) mais autoritária que libertadora, pois implica que os filmes partilhem características:

“Pegar num *genre* com o ‘Western’, analisá-lo e listar as suas características é supor que temos de isolar o conjunto de filmes que são ‘Westerns’. Mas eles só podem ser isolados com base nas ‘características principais’ que só podem ser descobertas *a partir dos próprios filmes* depois de terem sido isolados. Isto é, estamos apanhados num círculo que exige primeiro que os filmes sejam isolados, para o que é necessário um critério, mas por sua vez supõe-se que o critério deve emergir das características comuns dos filmes estabelecidos empiricamente. Este ‘dilema empírico’ tem duas soluções. Uma é classificar os filmes segundo critérios escolhidos *a priori* dependendo das finalidades críticas. Isto leva de novo à posição anterior em que o *genre* especial é redundante. A segunda é apoiar-se num consenso cultural comum sobre aquilo que constitui um ‘Western’ e depois

analisá-lo detalhadamente. Esta última é sem dúvida a raiz da maioria das utilizações de *genre*. É esta utilização que leva, por exemplo, à noção de *convenções* num *genre*. (...) falar de ‘Westerns’ é (definições arbitrárias à parte) apelar a um conjunto comum de significados na nossa cultura.” (Andrew Tudor, 1973:142/143).

No mínimo, para preservar a sanidade mental é necessário ultrapassar o “círculo” referido no texto, ou dito de outro modo, ultrapassar o ciclo vicioso; ciclo esse que implica pensar o cinema separado por géneros. Embora os géneros não sejam um registo absolutamente estável, se deixarmos de lado essa concepção podemos encontrar para o documentário um outro lugar dentro do cinema, liberto das amarras de pressupostos a seguir e de ideias dependentes de financiamento. A concepção de género traz consigo exclusões. Uma informação relevante é-nos dada na entrevista de Ian Aitken a Basil Wright quando este último se refere a Alberto Cavalcanti (1897-1982) - que realizou filmes na GPO Film Unit. Cavalcanti tinha um entendimento com Grierson, no mínimo, conturbado, em especial no que dizia respeito ao desenvolvimento do documentário:

“B.W.“– Cavalcanti believed that the documentary should become more integrated into feature film, so that the distinction between the two became less clear cut. But I don’t think that Grierson really understood feature films, and so he argued the two should remain quite separate.” (Ian Aitken, 1998:252)

A separação que Grierson propõe é coerente com as suas ideias. Embora reconhecesse que o termo documentário pudesse abarcar diferentes filmes¹⁰, Grierson prefere separar, o que implica pensar em termos de géneros. Estabilizar uma *praxis* foi o maior contributo de Grierson com a evidente vantagem de, também, estabilizar uma comunidade de espectadores.¹¹

Em *Claiming the real* (1995) Brian Winston critica severamente Grierson e a sua

Escola. Entende que é necessário abandonar de vez a herança griersoniana que apenas contribuiu para que o documentário fosse considerado um filme sério com responsabilidades sociais na educação de todos; em resumo, filmes aborrecidos que ninguém está interessado em ver. À data da sua publicação (e talvez ainda hoje) o livro de Winston foi uma “lufada de ar fresco” no estudo do documentário.

Da nossa parte, entendemos que a abordagem de Grierson permite-nos concluir que procurar ou divulgar uma definição para o filme documentário ou estabilizar-lhe pressupostos implica entendê-lo como um género, implica que perante a diversidade temática, estética, narrativa (ou não-narrativa) se procurem traços comuns que o demarquem da restante produção de imagens em movimento.

Michael Renov (1993) considera a tentativa do documentário em representar a realidade altamente improvável, se não mesmo inviável, Renov entende o documentário como uma ficção. Por seu lado, a definição griersoniana de documentário (“tratamento criativo da realidade”) é considerada por Carl R. Plantinga (1997) demasiado alargada - Plantinga prefere o termo não-ficção; e considerada por Noël Carroll (1997) demasiado restrita, por não incluir registos como, por exemplo, o famoso “videotape of the Rodney King beating”¹².

O trabalho destes autores que aqui não aprofundamos, mantém a postura de uma procura da sua definição, o que implica separar, incluir ou excluir registos.

Em entrevista, no filme *Cinema verité, Defining the moment*, de Peter Wintonick (1999), Jean Rouch (1917-2004), disse ter visto pela primeira vez *Nanook, o esquimó* quando tinha 5 ou 6 anos de idade e perguntou ao seu pai se era verdade, o pai respondeu-lhe que sim, “mas que tinha sido representado diante de uma câmara”. Desde esse dia, percebeu a diferença entre documentário e ficção. Jean Rouch, entre um registo e outro escolheu os dois (como já firmou em entrevista). Dito de outro modo, escolheu o cinema.

Hélio Godoy, no seu livro *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento* (2002) recusa o discurso “deconstrutivista”

(que defende a impossibilidade do documentário ser um instrumento de conhecimento da realidade) e constrói uma fundamentação para uma teoria realista do documentário. A Semiótica de Peirce, a Teoria do Umwelt de Jacob von Uexküll e a Teoria da amostragem, no âmbito da Teoria Matemática da Comunicação de Shannon e Weaver são a sua base de apoio para defender que “o documentário contribui para o conhecimento da realidade, principalmente por abordar a Realidade através da existência concreta das coisas no mundo.” Este livro inspira-nos a definir melhor e com clareza a seguinte questão: há a possibilidade de uma teoria realista do cinema construída a partir do filme documentário?¹³

Há cada vez mais produção de filmes onde as convenções de género se misturam o que remete o trabalho científico sobre o filme documentário, para uma outra questão que não a sua definição. Definir o objecto de estudo que se está a trabalhar é o primeiro passo de uma investigação¹⁴, mas a investigação também se faz colocando outras questões. A constante interferência entre ficção e documentário, contrária ao desenvolvimento pretendido por Grierson, levanta outra questão, não menos importante que a sua definição, a saber, que lugar ocupa o documentário no cinema? Documentário e ficção têm a mesma natureza, ambos são cinema, entre eles poderá haver uma diferença de grau. O estudo sobre o filme documentário necessita de uma abordagem que esclareça melhor a posição/lugar que ocupa no cinema, para a partir daí fazermos investigação específica sobre determinados filmes ou movimentos, que existem um pouco por todo o mundo e para os quais o registo da realidade – o registo *in loco* – é um elemento aglutinador e absolutamente essencial.

O que pretendemos é, então, ir além de uma história do impacto e utilidade social do cinema griersoniana; interrogar o cinema a partir do filme documentário de modo a procurar se não respostas, indicações que nos permitam transcender o registo de género.

Os filmes que ultrapassam o registo de género são filmes que nos mostram que o documentário não é um género, é um projecto de cinema. Entrar no cinema “pela mão”

do documentário, tendo em conta que este é tão cinema como a ficção e tendo, também, em conta que o espectador reserva-se o direito de lhe exigir um compromisso com a realidade, então poderemos pensar na possibilidade de, a partir do filme documentário, ser possível uma teoria realista para o cinema que seja capaz de dar conta do universo fílmico. A primeira ou uma das primeiras tarefas para verificar essa hipótese será discutir aprofundadamente e com rigor as ligações entre as teorias realistas do cinema de Kracauer e Bazin e o documentário. Assim, o tema em questão é a relação mundo-cinema.

O filme que imediatamente chama a atenção a respeito desta questão e que enquanto espectadores nos interroga sobre as relações complexas entre o cinema e o nosso mundo é *O homem da câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov:

“*Man with the movie camera is the only documentary film I know that is an explanation of a theory.*” (Jay Ruby, 2000:xi)

Para Vertov não só o conteúdo, mas a organização e o ritmo das imagens projectadas no ecrã podem constituir uma genuína visão cinematográfica da realidade¹⁵; ou seja, o mundo mostrado no ecrã será mais que um mero documento fotográfico. Petric diz que este filme representa uma brilhante transposição cinematográfica dos “factos da vida” (“life facts”) por dar prioridade à expressividade estética sobre o registo fotográfico da realidade; ainda que tenha características formais evidentes, cada plano *per se* é visto como “a vida tal qual” (“life-as-it-is”). Para Vertov, o objectivo mais importante do filme documentário seria unir o autêntico com o abstracto. (Cf. Petric, 1996:271/2). Ainda para Vertov, o cineasta tem como função revelar a verdadeira realidade. Essa realidade encontra-se nos planos e só através de um uso criativo da linguagem cinematográfica, mesmo no momento de registar, é possível revelar a verdadeira realidade. Por um lado, Vertov não pretendia interferir na realidade a registar (de preferência as pessoas não deviam aperceber-se que estavam a ser filmadas) e o cineasta (o

kinok, para usar o termo de Vertov) devia ter presente a estrutura de todo o filme sempre que registava um plano; por outro lado, a relação entre os planos a diversos níveis é absolutamente necessária para que a realidade seja revelada. Em *O homem da câmara de filmar*, inspirado no Construtivismo que não separa forma de conteúdo (a forma é também conteúdo), a autenticidade ontológica de cada plano não é comprometida. Como consequência, os filmes causam impacto no espectador, afectando a percepção convencional que têm do mundo.¹⁶

O cinema permite-nos aceder a aspectos da realidade aos quais não teríamos acesso sem a câmara de filmar. Um dos últimos planos de *O homem da câmara de filmar* mostra uma multidão e acima dessa multidão encontram-se duas câmaras de filmar, uma delas com o operador de câmara. Este plano é exemplar por tornar clara a ideia de que a câmara de filmar faz parte do nosso mundo, mas ao mesmo tempo tem a capacidade de o transcender. Permite-nos ver mais e melhor.

Há uma realidade fílmica e uma realidade mais real, se assim a podemos chamar. O cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo “tal qual”, mas de um modo que só o cinema, com a sua capacidade de enquadrar, compor, interligar, o pode fazer.

Duas alternativas: 1) todo o filme é um documentário – todo e qualquer filme documenta algo; 2) todo o filme é uma ficção por ser uma representação e não a própria realidade, por representar ideias e por todos os filmes partilharem dos mesmos recursos cinematográficos.

Uma posição mais equilibrada e (talvez) mais ajustada seria considerar que todo o filme é, ao mesmo tempo, ficção e documentário. Mas, isso implicaria ter bem claras as definições de ficção e de documentário, o que não é possível.

Definimos assim a nossa posição: ficção e documentário são formas de documentarismo, um filme não é um documentário, mas possui um carácter documental. Em alguns filmes esse grau de “carácter documental” é menos problemáticos que noutros. Deixamos o termo documentário para os movimentos fílmicos que assumem que este

mesmo termo é o ideal para designá-los, há que compreender o porquê e de que modos o utilizam. O carácter documental que entendemos que todos os filmes possuem resulta da nossa certeza de que todo o filme é uma construção de pessoas cultural, social e politicamente situadas. Por isso, o documentário não ocupa um lugar específico dentro do cinema. Está presente, em diferentes graus, em todo o cinema.

Um termo que já utilizámos, o de “documentarismo”, realça as variações de maior ou menor proximidade, entre o que vemos no cinema e no mundo. Enquanto teoria, o documentarismo só poderá afirmar-se se for capaz de compreender o cinema

a partir do filme documentário, dando conta da sua natureza cinematográfica e das variações que os espectadores experimentam ao visionar filmes como *En construcción* (2000), do espanhol José Luís Guerín ou, no caso português, filmes paradigmáticos como *Jai-me* (1974) de António Reis e *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, ou ainda o filme *Histórias selvagens* (1978) de António Campos.

Há filmes que não são problemáticos quanto a designarem-se de documentários, mas outros, impelem-nos a pensá-los como mais que um género, são um projecto de cinema. O projecto de cinema dos filmes será documentar algo, são modos de ser no mundo.

Bibliografia

Aitken, Ian (ed.) (1990) *Film and Reform, John Grierson and the Documentary Film Movement*, London and New York, Routledge.

____ (1998) *The documentary film movement, An anthology*, Edinburgh University Press.

Carrol, Noël (1997) "Fiction, non-fiction and the film of presumptive assertion: A conceptual analysis" in Richard Allen and Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford, pp.173-202.

Casetti, Francesco (1993) *Teorías del cine*, Col. Signo e imagen, nº 37, Madrid, Ed. Catedra, 1994.

Corner, John (1996) *The art of record, a critical introduction to documentary*, Manchester and New York, Manchester University Press.

Flaherty, Robert (1922) "How I filmed 'Nanook of the North'," in *World's Work*, October, pp. 632-640.

Godoy, Hélio (2002) *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*, São Paulo, AnnaBlume, FAPESP.

Grierson, John, (1926) "Flaherty's Poetic 'Moana'", *The New York Sun*, 8 de Fev. In Lewis Jacobs (ed.) *The documentary tradition*, 2nd ed., New York, London, W.W. Norton & Company, 1979, pp.25-6, (1^a ed. 1971).

____ (1932) "First Principles of documentary" in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156.

(Nota: Este artigo foi originalmente publicado em 3 partes na Revista Cinema Quarterly, nos números de Winter 1932; Spring 1933 e Summer 1934)

____ (1937) "The course of realism" in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.199-211.

Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press.

Petric, Vlada (1987) *Constructivism in film, "The man with the movie camera" a*

cinematic analysis, Cambridge University Press.

____ (1996) "Vertov's cinematic transposition of reality" in *Beyond documents, Essays on nonfiction film*, Ed. Charles Warren foreword by Stanley Cavell, Wesleyan University Press, pp.271-294.

Renov, Michael (ed.) (1993) *Theorizing Documentary*, New York and London, Routledge.

Ruby, Jay (2000) *Picturing culture, Explorations of Film & Anthropology*, The University of Chicago Press.

Sussex, Elisabeth (1975) *The rise and fall of british documentary: The story of the film movement founded by John Grierson*, Berkeley, University of California Press.

Tudor, Andrew (1973) *Teorias do cinema*, Col. Arte & Comunicação, nº 27, Lisboa, Edições 70, 1985.

Winston, Brian (1995) *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London, BFI – British Film Institute Publishing.

¹ Universidade da Beira Interior.

² Nas palavras do próprio Grierson: "When I used the term 'documentary' of Bob Flaherty's *Moana*, I was merely using it as an adjective. Then I got to using it as a noun: 'the documentary'; this is documentary". The word "documentary" became associated with my talking about this kind of film, and with me and a lot of people round me." (in Elisabeth Sussex, 1975:3).

³ A *EMB-Empire Marketing Board Film Unit*, de 1927 a 1933; *GPO-General Post Office Film Unit*, de 1933 a 1936. Em 1936 Grierson fundou o *Film Centre* que realizava e produzia filmes para patrocinadores. A partir de 1939 Grierson foi para o Canadá onde se tornou *Film commissioner* da recém criada *National Film Board of Canada* e a partir de 1946 foi *Head of Information* na UNESCO. (Fonte: Ian Aitken, *Film and reform, John Grierson and the documentary film movement*, Routledge, 1990).

⁴ Nesse texto, Grierson não diz claramente que o documentário é "o tratamento criativo da realidade". O que de mais aproximado encontramos foi: "...beyond the newsmen and the magazine men and the lectures (comic or interesting or exciting or only rhetorical) one begins to wander into the world of documentary proper, into the only world in which documentary can hope to

achieve the ordinary virtues of an art. Here we pass from the plain (or fancy) descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements, and creative shapings of it.”(Grierson, 1932:146).

⁵ Por não serem demasiado longos, a seguir transcrevemos todos os inter-títulos do filme *Drifters*. Apenas uma nota, entre os dois primeiros inter-títulos não existem imagens a separá-los. 1) “The herring fishing has changed. Its story was once an idyll of brown sails and village harbours – its story is now an epic of steam and steel.”; 2) “Fishermen still have their houses in the old villages – But they go for each season to the labour of a modern industry.”; 3) “Out past the head land – to open water and the North sea”; 4) “The log-line tells the miles”; 5) “Far to seaward swim the herring shoals.”; 6) “The skipper keeps a lookout for ‘‘appearances’’.”; 7) “While down below” (nota: planos de preparação de comida na cave do barco); 8) “Forty miles by the log and dark patches of water mark the shoals below”; 9) “There are two miles of nets to cast – and work goes on into evening.”; 10) “Then an extra float for the end of the line”; 11) “And the mizzen is set for the night”; 12) “With the ship made fast to the end of the line the nets go drifting through the darkness.”; 13) “Dog fish and conger – the destroyers of the deep – gather for the killing.”; 14) “One man keeps the watch.”; 15) “In and out work the dog fish.”; 16) “Dawn breaks with heavy swell over land and sea.” 17) “Out in the waste of waters the men are called to the labour of hauling.”; 18) “The storm gathers the labour becomes heavier still.”; 19) “Despite the winch’s help every foot has to be fought for.”; 20) “More steam for the straining winch.” 21) “A hundred and fifty crans – a thousand herring to the cran. After eight hours’ labour the hauling is done.”; 22) “The rolling ship turns her head for harbour.” 23) “The full speed through a head-sea for the earliest possible market.”; 24) “One sea in the hold and a catch is ruined”; 25) “On the quayside the auctioneers’s bell calls the buyers together.”; 26) “In quick succession the ships ride through.”; 27) “The heaviest laden come last of all.”; 28) “And the sound of the sea and the people of the sea are lost in the chatter and chaffer of a market for the world.”; 29) “So to the ends of the earth goes the harvest of the sea.”

⁶ “Não é possível construir um sistema estético num vazio. No mínimo, um conjunto de normas estéticas tem uma relação qualquer com a forma como o seu autor concebe o seu mundo, a sua vida social e o papel desempenhado pelo cinema neste contexto mais alargado.” (Andrew Tudor, 1973:66).

⁷ *Re-construção* é um termo utilizado para designar o registo de um acontecimento em estúdio

quando, por qualquer motivo, a câmara de filmar não o captou no momento em que ocorreu.

⁸ Estudos sobre géneros: E. Buscombe, “The idea of genre in the american cinema” in *Screen*, vol. 11, nº2, 1970; C. MacArthur, *Underworld USA*, London, Secker and Warburg, 1972; Robert Altman, *Film/Genre*, London, BFI, 1999; Barry K. Grant (Ed.), *Film genre, Theory and Criticism*, Metuchen, Scarecrow Press, 1977; Barry K. Grant (Ed.), *Film genre reader*, Austin, Texas, University of Texas University Press, 1896; idem, *Film genre reader II*, 1995; T. Grodal, *Moving pictures: a new theory of genres, feelings and cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1997; T. Schatz, *Hollywood genres*, NY, Random House, 1981; Pam Cook, “Genre” in *The cinema book*, London, BFI, 1985, Steve Neale, *Genre*, London, BFI, 1980; idem, “Questions of genre” in *Screen* vol.31, nº1, 1990.

⁹ O termo “género” adequa-se, mais facilmente, ao cinema clássico. A indústria cinematográfica para ser rentável, necessita de dividir claramente as suas fases e especificar tarefas de produção, distribuição e exibição. Cada uma delas permite a rentabilidade de um conjunto de filmes, desde que os mesmos obedeçam a um conjunto de “leis” temáticas e formais. Economizar meios e tornar a comunicação eficaz pelo recurso aos clichés são as ideias subjacentes a este modo de fazer cinema. A repetição dessas “leis” permite estabelecer entre a produção e a recepção laços seguros.

¹⁰ “Documentary is a clumsy description, but let it stand. (...) From shimmmying exoticism it has gone on to include dramatic films like *Moana*, *Earth* and *Turksib*. And in time it will include other kinds as different in form and intention from *Moana*, as *Moana* was from *Voyage au Congo*.”(Grierson, 1932-34, p.145)

¹¹ Em geral, o contributo de Grierson é visto como uma página negra na história do filme documentário. (ver, por exemplo, o livro de Brian Winston, 1995) Se Grierson deixou uma pesada herança ao documentário por imediatamente o remeter para a confusão entre documentário e reportagem, lançando o documentário para a televisão e não para as salas de cinema, propostas posteriores, como os movimentos de cinema directo, também o colocam numa posição pouco confortável. O cinema directo prometeu o que é impossível cumprir: “apresentar a realidade tal qual”. Entendemos que esta abordagem remete para o *voyeurismo*. O espectador é estimulado a olhar o Outro (apresentado no ecrã) como um agente de acções estranhas que dificilmente compreende. Sem envolvimento não há compreensão. A observação que tem como base: “façam de conta que não estamos aqui a filmar” é meramente *voyeurista*.

¹² Registo em vídeo de Rodney King a ser violentamente espancado pela polícia de Los Angeles, Março de 1991.

¹³ Embora não de modo tão explícito esta questão já foi por nós abordada no texto: “O documentarismo do cinema”. O livro de Hélio Godoy ajudou-nos a clarificá-la. Da nossa parte interessa-nos trabalhar as teorias especificamente cinematográficas.

¹⁴ A questão da definição do filme documentário e sua identidade já foi por nós trabalhada em *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Edições Cosmos, 1999.

¹⁵ Percebe-se o porquê da contestação aos filmes de Vertov, em especial *Três canções para*

Lenine (1934), que representa mais a esperança do povo por uma vida melhor que Lenine enquanto homem ou político. Este filme poético ia contra o Realismo Socialista que defendia a subordinação da forma ao conteúdo. (Cf. Petric, 1996).

¹⁶ “...Vertov strove to observe both the ‘Film-Truth’ (the ontological authenticity of the shot) and the ‘Film-Eye’ (the montage structure of the associated shots). By accomplishing this, he made *The man with the movie camera* able to function on both levels, presenting reality ‘as it is’, and generating, through the kinesthesia, a new vision of the world.” (Petric, 1996:293).

Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro

Március Freire¹

A história do cinema conta que o primeiro “filme” antropológico foi realizado antes mesmo de o cinematógrafo dos irmãos Lumière fazer sua primeira projeção pública. Com efeito, tal “filmagem” ocorreu quando, na primavera de 1895, Félix-Louis Regnault se serviu de uma câmera cronofotográfica de E. J. Marey e registrou uma mulher wolof fabricando objetos em argila na *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* em Paris. Mas, assim como a História reserva a qualquer evento do passado versões diferentes segundo o ponto de vista daquele que o reconstitui, alguns atribuem a T.A. Edison o privilégio de ter registrado as primeiras imagens em movimento de cunho antropológico. Trata-se de *Indian war council* e *Sioux ghost dance*, fitas kinetoscópicas realizadas em 1894, logo, um ano antes da experiência de Regnault. Na verdade, tais imagens, que constituem os primeiros vestígios animados dos índios Sioux, foram gravadas em estúdio, mais precisamente na *Black Maria*.² Trata-se, portanto, de uma reconstituição em que os sujeitos observados representam seu próprio papel. Para tanto foi construído um cenário reproduzindo, de maneira bastante tosca, o *habitat* natural dos Sioux.

Temos então, nas duas experiências rapidamente aqui expostas, a de Marey e a de Edison, os dois elementos ou, melhor, os dois procedimentos que vão caracterizar a construção de um filme documentário: o registro do real “ao vivo”, e a reconstituição desse real de maneira assumida ou dissimulada. No primeiro caso temos que, imediatamente após o registro de Marey e a quase simultânea apresentação do cinematógrafo ao grande público, os cinegrafistas Lumière esquadriharam os quatro cantos do mundo com suas câmeras de tal maneira que, na virada do século, a maioria dos povos, sobretudo aqueles sob dominação das potências europeias, havia sido filmada.³ A África foi, desde sempre, a grande fornecedora de matéria

prima para esses “shows de exotismo”, a tal ponto que nos últimos anos do século XIX a profusão de “atualidades” Lumière retratando a vida e os costumes dos povos das antigas colônias francesas era tamanha que deu origem a um gênero chamado de *exotica*. Tais produções estão na raiz de um outro gênero que mais tarde seria denominado de “documentário”.

No caso de Edison estava aberta, com as duas fitas citadas⁴, uma vertente bastante prolífica do filme de não-ficção e que viria a ser aprimorada em algumas de suas realizações seguintes: a exploração dos aspectos exóticos e pouco familiares de culturas não ocidentais e das imagens mais mórbidas e mais salazes de qualquer cultura, mesmo a ocidental. Foi nesse espírito que, em 1901 ele realizou *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (1901) onde cenas representadas foram misturadas com cenas reais, e, em 1903 *An execution by hanging* e *Electrocuting an elephant*, mostrando cenas reais de situações em que a morte era a vedete.

Esses filmes atraíam enormemente o público que não costumava questionar a veracidade daquilo que lhe era mostrado. Segundo Erick Barnow⁵,

“Num período em que as atualidades da semana foram durante muito tempo ilustradas com gravuras em madeira anunciando ‘a partir de imagens registradas *in situ*’, não era muito provável que houvesse preocupação com relação ao que realmente significava ‘reconstituição’. O público estava acostumado que as imagens de notícias tivessem uma incerta e remota ligação com os acontecimentos e não pensava muito a respeito de quão verdadeira era essa ligação”. Reconstituições e fraudes faziam um incrível sucesso. Memoráveis sequên-

cias autênticas foram feitas do terremoto que sacudiu São Francisco em 1906, mas outro tipo de imagens do evento, inventadas em *table-tops* ou com miniaturas, eram igualmente aplaudidas. Diversas erupções vulcânicas foram fraudadas com enorme sucesso, como uma produção da Biograph de 1905 intitulada *Eruption of Mount Vesuvius*. As produtoras de cinema não queriam ignorar as catástrofes ou outros acontecimentos dignos de manchete apenas porque seus cinegrafistas não tinham acesso a eles; empresas especializadas resolviam o problema. Nesse sentido, o produtor inglês James Williamson realizou *Attack on a Chinese Mission Station* no seu próprio quintal, e algumas cenas da guerra dos Boer num campo de golfe. A neve de Long Island e New Jersey forneceu o cenário para produções como *Battle of the Yalu* (1904), da Biograph, e para um filme concorrente de Edison, *Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards*. Neste último, vemos soldados surgirem e desaparecerem diante de uma câmera imóvel, enquanto muitos caem no combate. Para ajudar a audiência a identificar os contendores, russos eram vestidos de branco e japoneses em cores escuras. A aceitação desse tipo de produto provavelmente desencorajou iniciativas mais autênticas – pelo menos entre alguns concorrentes”.

A exploração do exótico e do incomum faz parte, portanto, da própria história do cinema e, mais especificamente, da história do filme documentário. Mas, e quanto ao filme antropológico ou documentário antropológico, quais são seus vínculos com o exotismo e sua eventual falsificação?

É sabido que a antropologia nasceu da curiosidade dos ocidentais, notadamente dos europeus, em relação às culturas diferentes das suas. A observação dessas culturas, a busca de seu deciframento e os relatos a que davam origem constituíram, desde sempre, o procedimento antropológico. Com o nasci-

mento da disciplina, o outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus hábitos sexuais e gastronômicos... passaram a ser observados e interpretados de forma sistemática. Nunca é demais lembrar que o aparecimento dessa especialidade das ciências do homem se deu numa época – segunda metade do século XIX – que viu nascer, também, o mais efetivo instrumento de registro visual deste mesmo “outro” na plenitude de seus movimentos: o cinematógrafo. Em que pese essa feliz coincidência e as evidentes potencialidades dela decorrentes, os caminhos percorridos pelos dois recém-nascidos nem sempre convergiram para o mesmo alvo. Inúmeras vezes eles se cruzaram, um reencontrando o outro ao sabor de suas próprias práticas. O cinema registrando a aventura humana naquilo que passou a ser chamado de “filme documentário”, ou reconstituindo-a no filme de ficção, e a antropologia servindo-se, de quando em vez, desses registros para ilustrar ou edulcorar a rigidez de suas exposições.⁶ Isso porque muitos dos filmes a que nos referimos acima podem ser considerados como “de valor antropológicos”, mas não efetivamente antropológicos. A indefinição quanto ao que vem a ser um “filme antropológico” perdurou até os idos de 1948 quando André Leroi-Gourhan,⁷ considerando, na ocasião, que “...parece haver uma certa confusão entre o filme etnológico e o filme de *viagem* ...”, sugeriu que

“Três tipos de filmes podem ser considerados como etnológicos (...): O *Filme de pesquisa*, que é apenas um meio de registro científico entre outros. O *Filme documentário público* ou “filme de exotismo”, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que (chama) de *filme de ambiente*, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gangsters novaiorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente”.

Não é difícil perceber que, para Leroi-Gourhan, o caráter etnológico de um filme está mais na utilização que dele vai ser feita que nos propósitos que animaram seu realizador. Excetuando-se o *filme de pesquisa* que tem como objetivo intrínseco o *registro científico*, podemos, a rigor, considerar qualquer filme como potencialmente etnológico, pois praticamente todos, de alguma maneira, podem enquadrar-se naquela categoria que ele define como *filme de ambiente*.

Mas, o que nos interessa aqui é a explicitação, a partir de uma das primeiras classificações dos filmes sobre o homem, feita por um antropólogo, das relações ambíguas do filme de viagem, do “filme de exotismo” com o filme antropológico. E, como vimos, tais relações fincam suas raízes na origem mesma do cinema.

Do “exploitation” ao antropológico

Conforme expusemos no início desta apresentação, o flerte do cinema com o bizarro e o exótico já está indiscutivelmente presente nos filmes de Edison e dos Irmãos Lumière. Essas experiências são os ancestrais de toda uma gama de documentários que ficou conhecida pelo epíteto de “exploitation” ou – termo ainda mais sugestivo — “shockumentaries”. Dentre esses, a linhagem de maior sucesso e o verdadeiro ícone do gênero é, sem sombra de dúvida a série *Mondo Cane*, cuja primeira semente germina em 1962. Seu sucesso foi tamanho que criou um epíteto com o qual foram identificadas todas as suas emulações: “Filmes Mondo”.

Dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, *Mondo Cane* é construído na forma de um longo relato de viagem em que os costumes mais bizarros, mais distantes dos padrões ocidentais são mostrados sem qualquer tipo de pudor. No primeiro filme da série a África é, ainda e ainda, o cenário das maiores atrocidades cometidas contra animais. Porcos são mortos a pauladas sem qualquer razão aparente, hipopótamos recebem dezenas e dezenas de lanças atiradas de uma pequena distância; mas a Ásia também tem a oferecer seu quinhão de barbárie. É chocante a sequência em que, ao sinal de uma salva de tiros, vacas são decapitadas com um só golpe por um soldado zeloso de um

país não identificado. *Mondo Cane 2* vai mais longe que seu predecessor e acrescenta à mostra incessante de animais sendo mortos, a imolação de um monge budista que se deixar queimar em sinal de protesto. Segundo Vivian Sobchack⁸ trata-se, na verdade, de uma bem versosímil reconstrução da real morte do mártir Quang Duc, ocorrida em 1963. Ainda que encenada, a sequência é considerada a primeira morte de um indivíduo nos documentários de exploração, tendo sido difundida na época como um genuíno espetáculo de morte. O que em nada invalida, no sentido de que, em sua representação documentária, essa morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real.

Em 1966 Jacopetti e Prosperi avançam mais um pouco na exibição de violência e da crueldade com *Africa Addio*. Desta vez a África é a única estrela a brilhar diante das objetivas da dupla de “documentaristas”. O filme se queria um testemunho das transformações por que passava o continente africano no início dos anos sessenta. Dentre essas, o processo de libertação do Quênia das amarras do colonialismo britânico e os estágios finais do terrorismo Mau-Mau, a sangrenta guerra civil no Congo, o genocídio dos Watusi em Ruanda e a revolta contra os portugueses em Angola. Apesar de afirmar que correu risco de vida e que sua entrada no continente africano tinha como único objetivo uma expedição fílmica, a dupla chegou a ser processada, acusada de ter encorajado morte e fuzilamentos – visto com toda sua crueza no filme – por mercenários. Isso nos leva a duvidar da veracidade dos fatos apresentados e as circunstâncias em que foram filmados. Além do fuzilamento, são incontáveis as sequências de morte de animais. Desta vez elefantes, hipopótamos, antílopes são sacrificados aparentemente apenas para o prazer de seus algozes.

A estrutura narrativa desses filmes se aproxima daquela do documentário clássico. A sucessão de imagens vai sendo “costurada” por uma voz fora de campo que interliga episódios muitas vezes sem qualquer conexão entre si. Essa voz *over* vai expondo e questionando, dentro de uma perspectiva ideológica nitidamente reacionária e etnocêntrica, uma variedade de eventos

exóticos e/ou chocantes filmados ao redor do mundo. Cria-se uma espécie de relato de viagem sensacionalista no qual o motivo principal é enfatizar um comportamento cultural não familiar ao espectador, evidenciando as diferenças, buscando sempre ultrapassar os limites que levam do exótico ao visualmente insuportável. Podemos, assim, considerar os filmes *mundos* como um braço dos documentários e um cruzamento destes com o show de variedades, por apelarem ao fascínio pelo incomum inerente ao ser humano.⁹

Assim como os primeiros filmes de Edison e dos irmãos Lumière guardavam similitudes, tanto na sua fatura quanto nos seus objetivos, com os documentários antropológicos, o mesmo se pode dizer da relação destes últimos com documentários realizados para o grande público. Quem afirma isso é Jean Rouch em seu artigo *La caméra et les hommes*.¹⁰ Para esse pioneiro do estudo do homem através das imagens animadas

“a maioria dos filmes antropológicos realizados nos últimos anos, se apresenta sempre sob a forma de um produto de difusão normal: créditos, música de acompanhamento, montagem sofisticada, comentário tipo grande público, duração, etc. Na maior parte das vezes consegue-se com isso um produto híbrido que não satisfaz nem ao rigor científico nem à arte cinematográfica. (...) O resultado é um aumento considerável do custo de produção desses filmes que torna ainda mais amarga a ausência quase total de sua veiculação, sobretudo quando o mercado cinematográfico permanece bastante aberto a um certo tipo de documentário “sensacionalista” do estilo *Mondo cane*.

Existiriam portanto, segundo Rouch, três tipos de documentários voltados para a observação dos homens e de suas peripécias: a) o documentário grande público, b) o documentário sensacionalista ou de “exploração” e, c) o documentário de cunho científico. O que queremos demonstrar aqui é que, em boa parte dos grandes clássicos do filme antropológico encontramos uma conjunção desse três estilos.

Tomemos como exemplo *The Hunters*, realizado em 1958 por John Marshall. O filme se propõe mostrar as aventuras de um grupo de caçadores bushmen do deserto Kalahari em uma caçada. Segundo John Collier Jr.¹¹,

“É de domínio público a querela entre Marshall e Robert Gardner, montador do filme, a respeito do formato que este último imprimiu à montagem final concedendo demasiada importância a episódios que pudessem chocar a sensibilidade ocidental para efeitos dramáticos. Cita, como exemplo, a cena em que o caçador chefe encontra um arbusto com ninhos cheios de filhotes e começa a destruir os ninhos e a matar os filhotes. A voz *over* explica que ele vai levar os filhotes para casa e fazer uma sopa para seus filhos. Trata-se visualmente de uma longa cena sem qualquer valor etnográfico claro, mas ela cria um choque cultural que pode obscurecer os olhos ocidentais para outras sensibilidades e refinamentos desse aborígenes caçadores.

O abate da girafa no final do filme não deixa de lembrar algumas cenas de *Mondo Cane* ou de *Africa Addio*. Sob o efeito do veneno que lhe fora inoculado através de uma flechada no dia anterior, o enorme animal, já enfraquecido, deixa que os caçadores se aproximem e comecem a desferir mais flechadas sobre seu imenso corpo. Seus movimentos ao receber cada golpe deixam clara sua incapacidade de reagir aos objetos que lhe traspassam a pele. Por fim, já sem forças, ela cai. Começa então a retirada da pele, o lento esquartejamento... Isolada do resto do filme essa sequência poderia fazer parte de um filme *mondo*.

The Hunters é um bom exemplo daquilo que J. Rouch chama de “produto híbrido”. Fica evidenciada na montagem de R. Gardner sua sucumbência à tentação de ressaltar o valor estético do filme em detrimento de seu valor científico.

O mesmo Robert Gardner realizou, em 1963, um outro clássico do filme antropológico, *Dead Birds*. Filmado na Nova Guiné, esse filme retrata o dia-a-dia da vida dos *Dani*

através do cotidiano de três personagens: um homem, uma mulher e um menino. O homem ocupa uma função das mais importantes que é a de controlar, a partir de uma torre de vigilância, a fronteira que separa sua tribo de uma outra com a qual mantém relações pouco amistosas. Enquanto não está na torre, tece cuidadosamente longas faixas ornadas de conchas que serão usadas nos rituais fúnebres. A mulher trabalha no campo, arando e colhendo tubérculos. Não pode tecer como o homem, pois não possui algumas falanges das mãos. Estas são cortadas quando da morte de um parente próximo. O menino pastoreia seus porcos nos campos que circundam a aldeia. As peripécias desses três indivíduos vão constituir o fio condutor através do qual Gardner penetra a cultura *Dani*.

Um aspecto dessa cultura, no entanto, é extraído do todo e vai pontuar a narrativa e criar a estrutura dramática do filme: a relação dos sujeitos observados com a morte. Logo após os créditos somos colocados diante de imagens de pássaros e a voz *over* explica que, de acordo com o mito da criação dos *Dani* estes tiveram de escolher entre ser como as cobras, trocar de pele e viver para sempre, ou ser como os pássaros e morrer. Eles escolheram ser como os pássaros e por isso devem enfrentar a morte. Todo o filme é construído como se esta estivesse à espreita, pronta para assomar na aldeia.

Sobre isso o diretor declarou:

“Eu vi os *Dani*, emplumados e vibrantes, homens e mulheres, como que desfrutando o destino de todos os homens e mulheres. Eles vestiram suas vidas com plumagem, mas, como todos nós, enfrentam a morte como certa. O objetivo do filme é tentar dizer algo a respeito de como todos nós humanos enfrentamos nosso destino animal”.¹²

Gardner filmou com uma câmera Arriflex a bateria, sem som sincronizado. Assim como havia feito com *The Hunters*, foi na montagem que as imagens captadas se transformaram em narrativa dramática. Graças à estrutura clássica do filme de ficção, com

montagem paralela, enorme variedade de ângulos e enquadramentos (manipulados na montagem) e uma voz *over* onipresente e onisciente, o espectador é levado pelo braço ao interior da sociedade *Dani*. Ele não tem nem o tempo nem a ocasião de refletir sobre aquilo que lhe é posto diante dos olhos. O comentário tudo explica, mesmo os pensamentos dos sujeitos observados. Quando Laka, a mulher, vai ao campo colher suas batatas, a “voz de Deus” explica que o trabalho é duro, o sol escaldante, mas que ela fica feliz em poder encontrar as amigas e conversar um pouco. Quanto o menino observa a faina dos adultos essa mesma voz interpreta seus pensamentos e diz que ele está a imaginar que, quando crescer, também estará se dedicando àquelas tarefas.

As imagens privilegiam, pelo uso de grandes planos e longas seqüências, os tempos fortes da manifestação observada. Tal é o caso da morte dos porcos do menino para o ritual fúnebre. O porquinho é seguro por um dos homens da aldeia enquanto o chefe, distante apenas alguns centímetros do animal, dispara uma flecha em direção ao seu ventre. O porco é solto no terreiro, corre, estrebucha, sangra até perder as forças. A câmera acompanha tudo com insistência e corta apenas para mostrar o menino que chora a morte de seu animal.

Toda estrutura de *Dead Birds* está calcada nesse jogo de momentos de suspense e momentos fortes. O suspense maior diz respeito à ameaça de invasão da outra tribo. É essa expectativa que, como um leitmotiv, permeia a narrativa. Finalmente, depois de ter preparado longamente o espectador, temos a batalha. Mais do que uma ação violenta, esta última é quase um jogo, um jogo perigoso em que alguns poucos são efetivamente feridos. Aqui, mais uma vez os grandes planos exploram os ferimentos, a retirada das pontas de lança dos corpos, o arfar dos feridos.

O que distingue as cenas acima descritas daquelas anteriormente expostas dos filmes considerados de exploração? O que diferencia um filme indexado como “antropológico” de um documentário de viagem ou de um “drama cultural”. Para o já citado John Collier Jr.¹³

“Eles (os filmes antropológicos) são orientados para a pesquisa autêntica, esta deve ser sua mais importante característica. Podemos definir filme etnográfico a partir dessa descrição, porque ela separa claramente registros culturais de narrativas dramáticas ou artísticas. Filmes etnográficos populares realizados com todos os refinamentos da indústria tendem ao entretenimento da audiência sobre povos

exóticos, mas deve ser reiterado que estas epopéias culturais têm freqüentemente pouco valor na sala de aula”.

Será que *The Hunters* ou *Dead Birds* preenchem esses requisitos? Não estamos tão seguros! E, pelo que podemos deduzir de tudo que precede, a fronteira que os separa dos seus congêneres menos credenciados academicamente está bastante desfocada.

Bibliografia

Barnow, Erik, *Documentary. A history of non-fiction film*, New York, Oxford Press, 1993, p. 25.

Collier Jr., John. "The future of ethnographic film", in: Jack R. Rollwagen (org), *Anthropological filmmaking*, Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1988, p. 87.

Gardner, Robert, "On the making of 'Death Birds'", in: Karl Heider (Ed.), *The Dani of West Irian*. Andover, Mass., Warner Modular Publications, 1972, p. 35.

Jourdan, Pierre L.-, *Cinéma. Premier contact-premier regard*, Marseille, Musées de Marseille, 1992, p. 27, 28.

Leroi-Gourhan, André, "Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?", in: *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n. 3, Paris, 1948, p. 42-50.

Rouch, Jean, "La caméra et les hommes", in: Claudine de France (org), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1979, p. 60.

Sobchack, Vivian. "Inscrivendo o espaço ético : dez proposições sobre morte, representação e documentário", in: *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, fall/1984, p. 15.

¹ Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP/São Paulo-Brasil.

² A "câmera" de Edison, o Kinetoscópio, só era capaz de captar imagens em condições especiais de iluminação. Consequentemente, tudo era filmado em estúdio e, para isso, foram construídas em West Orange, um subúrbio nova-iorquino, instalações apropriadas que receberam o nome de *Black Maria*.

³ Os operadores Lumière tinham como principal palavra de ordem "abrir suas objetivas para o mundo".

⁴ Pierre L.-Jourdan, em seu livro *Cinéma. Premier contact-premier regard*, Marseille, Musées de Marseille, 1992, p. 27-28, afirma que "longe de representar uma 'autêntica-dança-sioux-saída-da-noite-dos-tempos', esse primeiro documento testemunha um choque de dois universos culturais e de seus efeitos e, sob esse aspecto, trata-se realmente de um documento antropológico. Esses dois documentos, encenados em estúdio,

foram rodados em 24 de setembro de 1894, dia de filmagem de um produto particularmente adaptado ao mercado dos Kinetoscópios: o espetáculo de Buffalo Bill. Desde 1883 essa distração consistia em uma turnê, com exibições em praças públicas, chamada de "Wild West Rocky Mountain and Prairie Exhibition" que se tornou "Buffalo Bill's Wild West Show". Naquele mês de setembro, o célebre William Frederick Cody, Buffalo Bill, que se apresentava no Ambrose Park no Brooklyn, foi convidado a West Orange e lá compareceu com toda sua trupe a caráter. W.K.L. Dickson se serve de um Kinetógrafo para registrar Buffalo Bill fazendo uma demonstração de tiro e decidiu aproveitar a presença dos *Sioux* da trupe para filmar 'Indian War Council' e 'Sioux Ghost Dance'! (...) Esses primeiros documentos são portanto uma verdadeira reconstituição feita por índios verdadeiros de 'falsas-verdadeiras' danças *Sioux*... O espetáculo ao ar livre, será filmado alguns anos depois pelos operadores de Edison quando estes passam a contar com equipamentos adequados".

⁵ Erick Barnow, *Documentary. A history of non-fiction film*, New York, Oxford Press, 1993, p. 25.

⁶ Em que pese o fato da primeira experiência antropológica a efetivamente se servir do cinematógrafo na pesquisa de campo datar de 1898, apenas três anos após a invenção deste último. Trata-se da expedição da Universidade de Cambridge, organizada por Alfred Cort Haddon ao Estreito de Torres, situado entre a Austrália e a Nova Guiné.

⁷ André Leroi-Gourhan, "Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?", in: *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n. 3, Paris, 1948, p. 42-50.

⁸ Vivian Sobchack, "Inscrivendo o espaço ético : dez proposições sobre morte, representação e documentário", in: *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, fall/1984, p. 15.

⁹ As considerações aqui expostas sobre os filmes *Mondo Cane* e *Africa Addio* são tributárias do trabalho não publicado de Lúcio F. R. Piedade *O estigma da morte no documentário*.

¹⁰ Jean Rouch, "La caméra et les hommes", in: Claudine de France (org), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton Éditeur, 1979, p. 60.

¹¹ John Collier Jr., "The future of ethnographic film", in: Jack R. Rollwagen (org), *Anthropological filmmaking*, Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1988, p. 87.

¹² Robert Gardner, "On the making of *Death Birds*", in: Karl Heider (Ed.), *The Dani of West Irian*, Andover, Mass., Warner Modular Publications, 1972, p. 35.

¹³ Op. Cit. p. 87.

Entre cine e foto: Un sorriso a cámara

Margarita Ledo Andión¹

Dispómonos a tratar un “xesto social”, o sorriso, en canto expresión para e cara o outro, como seducción mediada pola cámara á que non lle cómpre resposta inmediata. Imos tratar iso que tanto encandilou a Barthes, o aceno, ou o que Bresson tanto procurou e que chamou “modelo”. Ímolo tratar como parte da cultura da imaxe técnica, máis aló da súa hipercodificación na pose, na frase controlada e sometida a regras. Ímolo tratar como materia pro-fílmica no cadro dun tipo de cinema que se constrúe xustos nos intervalos nos que se funden o real, o *apparatus*, o autor e un “nós” identitario que nos representa e fai que poidamos recoñecérmonos en figura de espectador. Dispómonos a tratar do sorriso nun filme inacabado, con leituras múltiples, con variacións canto ao nome de seu — *Compostela, Finis Terrae, Galicia...*— no que adoito se localiza o inicio dun cinema galego e tamén a escolla dun cineasta que tal se define en tempos da xeración republicana (1931-1936): Carlos Velo.

Coma todo o cinema que leva canda si unha marca de orixe, unha sinatura especial, o cinema en *Galicia*, ou nos oito minutos recuperados dunha película que se deu en chamar *Galicia*, parte do novo por facer (a idea) e do novo como resultado do coñecemento (a técnica) para a construción da imaxe de Galiza en tanto suxeito social con expectativas, con posibilidades de mudanza, nunha obra destinada á pantalla, ao público, á cidadanía e que — tempos anómalos — chega á súa proxección única no cadro dun evento que se realiza alén, en París, co gallo de reclamar apoios para a República española en guerra.

Despois, o filme desaparece. O público de seu, o destinatario no que pensou o seu autor, endexamais o poderá ver. E pasados os anos recuperáanse apenas 8 minutos que servirán para transformar a Velo e a este fragmento nun cine con valor patrimonial.

A imaxe técnica e a expresión do *médium* representa unha época que forzou, entre outras escollas, a do cine do real fronte do ficcional, a do cinema “de estudo” fronte do escaerio natural. Carlos Velo optou polo documental dende dentro da tradición realista, dende a herdanza da fotografía fronte da herdanza do teatro, por mantermos os termos das discusións e dos textos do período fundacional.

A foto e as marcas da cultura da foto no cine documental ten que ver coa tradición realista, si, mais ten que ver de maneira singular co que cada época e os autores en cadansúa época — na mellor das advertencias brechtianas — entenden por realismo. A foto e as marcas da foto no cine lévannos polas propostas artísticas que parten e van cara xente que come — reclamou Jean Vigo —, cara a confrontación dunha sociedade consigo, e a relación do real, do material pro-fílmico, coa cámara, co dispositivo. O interese en poñer dentro do mesmo plano foto e cine terá que ver, tamén, aquí e agora, coa reivindicación do cinema como herdeiro da foto — na mellor da imprecacións dun Jean Luc Godard — pero, singularmente, coa capacidade seminal desta idea para movementos que definiron os cinemas chamados nacionais: fronte do cine comercial, distante da política de autores, diferente a respecto de Europa, as posicións de diferentes manifestos sesentistas — “Cara un Tercer Cine”, “Por un cine Imperfecto”, etc.— teñen na base non só a identidade co seu propio tempo como a actitude e o legado de determinados autores que os precederon. Os minutos conservados do filme ‘Galicia-Finis Terrae’ de Carlos Velo hannos servir para analizar e avaliar como primeiro acto criativo da visión, en calquera caso e tamén para a imaxe de natureza técnica, a ollada para o exterior.

De part de le Roi et monsieur le
Lieutenant générale de police,
messieurs et dames, vous êtes avertis

qu'il est arrivé depuis peu en cette ville un animal nommé Rhinocéros. Il fut pris en Afrique dans la province de la Bénoué en 1741 par un capitaine marinier, lequel capitaine le fut transporter de Douala par mer en Hollande. (...) Ce monstre este de couleur musc. Il a une corne placée sur le nez, laquelle corne lui sert à se défendre. Il court avec une légèreté étonnante. Il sait nager...²

Poida que calquera de nós, habitante dunha das cidades europeas de referencia meiado o setecentos e a partires da descrición exhaustiva dos pasquíns que nos convocan para o xamais visto, pasamos recoñecer unha forma novedosa no noso entorno á que se lle apón o nome de Rinoceronte. E deste modo entre outros modos, entrementes a mostra pública se vai instalando na cultura cotiá, ímonos preparando para mudar a crenza pola proba visíbel e palpábel. Até que a proba chega a ser reproducíbel e cédenos o paso para que fixemos, harmonicemos, organicemos o real polo medio de procedementos tecnográficos, con procedementos que soerguen o valor da súa aparencia deica situala na categoría de “verdade” e ate facernos confundir o Rinoceronte coa foto en calidade de duplo do Rinoceronte e coa foto en movemento como a máis perfecta representación da súa lizgaira carreira.

E se dende o anuncio oral da chegada do xamais visto fómonos achegando á visibilidade, e se coa ilusión de movemento, co enxenio ao servizo de agachar os trucos para conseguir un efecto coma de verdade nos fomos situando – en canto a terra pasaba varias veces – na época do audiovisual, a comén dos noventa, por razóns tecnolóxicas tanto coma ideolóxicas entramos – poñamos que coa Primeira Guerra do Golfo –, no audiovirtual. Ao igual ca o Rinoceronte, a foto e o filme deveñen arqueoloxía e canda foto e filme devén arqueoloxía o real. Un real que ía ficando á marxe das imaxes que ateigaban as vías de circulación, cando non esvaíndo tras as convencións do estilo documental por mor de colaborar na construción de falsos. Por iso o noso interese en visitar a foto e o cinema documental como parte

do discurso realista e dende autores do período fundacional, tal e como avantomos ao inicio do texto.

Porque o documental fotográfico e cinematográfico, máis aló de ser catalogado – dende a visión dominante – como esa imaxe do pobre e para pobres na que aletexa a fin da Modernidade e do Humanismo laico que se desenvolvera dende o Renacemento, tira do principio reprodutivo un lugar de seu na práctica das Luces a propósito do coñecemento de nós mesmos, e porque formou parte da posta en imaxe de todo un século, o vinte, abrindo a nosa intelixencia para a alteridade e a igualdade, adoito é considerado un activo político. E abofé que o foi aló cando o sorriso a cámara aínda era un material pro-fílmico.

Na súa *Histoire(s) du Cinéma* o Jean-Luc Godard vai repetir unha vez tras doutra ¿herdanza da fotografía ?, si ; ¿herdanza da fotografía ?, si ; ¿herdanza da fotografía ?, si ; unha sobreafirmación que nos advirte dunha creba, na práctica e na cultura, entre cine e foto, entre imaxes que se foron isolando unha da outra como signo, como arte, como obra, como expresión e como comunicación.

Porque ao igual que os pares imaxinario-realidade ou beleza e verdade, cine e fotografía formaron parte do mesmo territorio de fronteira, o da imaxe analóxica que identificamos a traverso da cámara; foto e cinema configuraron unha pasaxe certa que entrelaza a técnica co real e mais co autoral; cine e foto puxeron en relación un obxecto novo, a súa intervención en non poucas mudanzas culturais e un suxeito encol do que se incorpora o tempo e o paso do tempo; foto e cine fabricaron o duplo e a súa percepción como construción; cine e foto foron un resultado e un operador da Modernidade e do seu canto á transparencia, a ollar.

Existen, tamén, dúas figuras que manteñen na súa man en vango a memoria da terra que pasa: a persoa que olla, a espectadora da foto ou do cine do real e a que se mantén no fóra de campo para escoller o que vai entrar en campo. Dende aquela exhibición de apenas 52 segundos que presenta a empresa familiar Lumière para o público que acude ao Grande Café sabemos dun “cinema á maneira fotográfica”, tal e como o adxetivou Henri Langlois, que entra

no século coa angueira de definir regras de seu a partires da súa diferenca constitutiva: a máquina. Así, as relacións foto-cinema, que se manifestan nas primeiras décadas do vinte en propostas como a *candid camera* e en autores tan de culto coma Paul Strand ou Jean Vigo, en fendas como a fotomontaxe e en creadores como Rodchenko ou Dziga Vertov, en experiencias como a Nova Obxectividade e en dinamizadores como Franz Roh ou, finalmente, na especificidade do documentario social como ámeto das políticas públicas progresistas, na Europa da Fronte Popular ou na norteamérica reformista, á par da actitude autoral a prol da identidade co seu tempo coma o tempo da cultura industrial, da teima en aprofundar na capacidade expresiva do *medium*, da cinefilia como misión que conduz a animar cineclubes, editar, discutir e axitar, a época dá paso ás teorías e canda elas ás posicións que parten do “carácter e ascensión dunha nova arte”, o filme, para elaborar un modo de pensar o cinema en canto produto para as masas, para un público en presente, un público que se identifica co cine e que deberá ser educado para ver cine. É a posición de Bela Balázs.³

Teoría en desenvolvemento entrementes observa e avalía o seu obxecto, Balázs tenta localizar aquelas constantes do que el propio alcumara de nova arte arredando o que chama “teatro filmado” ou o simples rexistro de eventos das posibilidades técnicas de fotografar esceas dende diferentes ángulos e escalas, incorporando o traballo expresivo do cineasta en que se fai visíbel no intre no que se proxecta para o espectador e mete dentro do filme o espectador. Nun dos seus epígrafes Bela Balázs fala da realidade no canto da verdade en el reférese a algo tan inequívocamente cinematográfico coma o *Close up*, apóndolle non só a súa incidencia no modo de actuar, simplificándoo, se non no gusto do público que comeza a preferir o obxectivo, as faces e as voces sobrias, a xente da rúa entroques de actores profesionais:

After the first world war and the hysterical emotional fantasies of expressionism, a “documentary”, dry, anti-romantic and anti-emotional style

was the fashion in the film as in the other arts.

A mostra na que imos pescudar a materialización da época que vimos de caracterizar e a súa actualización na posguerra énos próxima por cultura e por pertenza. A maior abundamento, os estudosos non só consideran a Carlos Velo o ‘pai do documentalismo español’ (Romá Gubern) se non quen fixo o primeiro documental galeguista, *Galicia-Finis Terrae*, no 1936.

Ollar para o exterior sabéndose, ao tempo, parte dese exterior constitúe a cerna do cinematógrafo como arte de masas e como activo na construción da cidadanía. O cinematógrafo como cultura republicana e como inclusión na tradición patrimonial das sociedades devén unha angueira para aquela época na que un galego de Cartelle, no agro do sul ourensán, devalando cara a raia, devén o grande animador do documental no Estado español. O primeiro encárrago, dende o Ministerio de Agricultura, *La ciudad y el campo*, no 1934.

Producto da segunda república española,⁴ estudante de biolóxicas, activista no cineclubes da *Federación Universitaria Escolar*, FUE, o seu perfil vai parello ao de outros autores que deciden que o cinema expresa un modo de creación diferente e contemporáneo no que coinciden o dispositivo, o motivo, o punto de vista e a posta en relación da obra final, da “pantalla”, co público. Da imaxe cun espectador xeral.

O real observábel, tanto na ciencia como nas artes, é o seu territorio de escolla, o primeiro chanzo do acto de intervención que dende a súa formación sistémica aplicará a esculcar – fotograma a fotograma – o filme que o conduz para a realización: *Acorazado Potemkin*. No seu cuarto de estudante Carlos Velo repasa unha e outra vez a película-insígnia dunha nova cinematografía para descubrir o misterio do seu ritmo, do modo no que os materiais adquiren sentido, a estratexia Eisenstein amplando as posibilidades de linguaxe do *medium* mentres a súa orixe cultural e social o conducen a Flaherty ou a Dovjenko coma os seus autores-modelo. Fábula, cámara, montaxe, realismo, é a bagaxe que leva canda sí cara a escolla do social coma o nó organizador

dos seus filmes na República española (1931-1936) e será no marco da mostra realizada en París en solidariedade coa República, cando o público que contempla o *Gernika* acceda á exhibición única dun filme, *Galicia-Finis Terrae*, do que anos despois apenas se recuperarán os poucos minutos que funcionan a xeito de compendio da andaina fundacional de Carlos Velo.

Cineasta de vocación didáctica, os seus filmes acompañan nas súas a proxección de historias populares como *Morena Clara*, de Florián Rey, mentres a súa cabeza construtivista e o seu corazón neorrealista valeránlle para utilizar os medios a bordo en cada seu entorno e dende o interior de cada seu entorno, que se pecha con *Yebala-Romancero Marroquí*, en Marrocos, 1937, camuflado como axudante de dirección na equipa alemá que realiza este filme de propaganda franquista, e que reabre no México, cun actor non profesional e cunha historia de vida e de morte, con Luis Procuna, en *Torero*, 1956. Porque o máis singular de Carlos Velo tal vez sexa esta capacidade de adaptación biográfica con cada fase histórica: cine institucional e didáctico durante a República; preparador de cineastas para o que será o ICAIC en Cuba co seu cine-camión; militante nacionalista no exilio que non arreda pé da súa idea de regresar a Galiza, xa coa Autonomía, anos oitenta, para aplicar as ideas centrais que defendera en Buenos Aires no cincuenta e seis e en calidade de delegado do Padroado de Cultura Galega de México no *I Congreso da Emigración*.

Pola súa práctica fílmica, Carlos Velo é o documentalista deses suxeitos colectivos nos que o proceso substitúe ao evento, nos que o *Close up* alén dunha figura fotográfica e na procura de sobriedade na interpretación, leva canda si ao espectador para dentro do cadro. A súa presentación como cineasta é o devandito encárgo do Ministerio de Agricultura, *La ciudad y el campo*, unha película exemplar a propósito da idea de cidadanía en tanto aprendizaxe dun modo novo de entender a produción e o reparto de bens, que se continúa no filme *Almadrabas*, realizado con financiamento comercial, e cuxo tema, a pesca e a conserva do atún, conclúe o ciclo de cinema instrutivo. A linguaxe cinematográfica é de Griffith;

a voz é unha sorte de refrexo condicioado e automático que non se diferencia da pulsión que a imaxe vai trasladando tal unha cadea de montaxe, e na banda sonora música culta de autor local – Sainz de La Maza – e estilo atemporal: Shumann. No paso que segue dá o chouto para o cine puro, para a abstracción sen terra na que fincar, para *Infinitos*, 1935, – película da que non se ten topado rasto material – no que a pegada vertoviana non está no tema se nón no modo de utilización do dispositivo para facer un percurso cara o máis ignoto, as cosmogonías, multiplicando na música de Halfter, o seu compositor de cabeceira – na República e tamén no seu período mexicano máis fecundo –, o encontro entre imaxe e son como universo dunha nova arte.

E na fin: *Galicia*, premiada en 1937 na Exposición Internacional de París. A cámara como constitutiva e como constatación da súa capacidade para ver máis aló, para traernos a sorpresa dende o próximo, dende o xa coñecido, como elemento que se transforma en espectáculo, que devén nese algo que atrae a nosa atitude contemplativa porque incorpora a incerteza nas nosas expectativas. A súa confianza na cámara, en descubrir a ollada a cámara, iso que tanto desexaba Vertov; o seu sentido da posta en escea e da dirección das personaxes, personaxes que se representan a si mesmas para a cámara – as mazadoras do liño e as segadoras de Cartelle, por exemplo; a *gestalt*, a forma no espazo como sinécdoque e como harmonizadora do ritmo e da relación entre planos; o contrapicado que enfatiza o retrato; o movemento panorámico do ollo da cámara viaxando pola descripción da paisaxe habitada en sobreimpresións que fan coexistir a xeografía humana coa voz do narrador; o que se pode facer cun suxeito invisíbel, o campesiñado galego dos anos trinta, fica nos escasos minutos conservados de *Galicia*, un filme que ben podería entrar nunha antoloxía desa relación primixenia do real co cineasta, do real metaforizándose nunha imaxe que é, tamén, unha produción, é dicir, un resultado diferente dos elementos que participan da súa composición:

Cando esa campesiña olla para Velo e sorrí está escribendo a historia do cinema. Cando Velo é quen de acoller

o seu riso, a risco de rachar co protocolo obxectivista, está facendo cine. Cando sorrimos diante desa irrupción do imprevisto encol o dispositivo, como espectadores estamos entrando no cine.⁵

O respecto polo medio dende a cultura fotográfica é, tamén, ontolóxicamente, o respecto polo seu obxecto, é dicir, pola realidade e pola relación coa realidade dende a distancia xusta. Ás veces a traveso de convencións coma o retrato que, lonxe de estandarizar, van e configuran un modelo duplo de representación para ese dous, muller/home que en Velo vai ser unha sorte de verso e reverso irreconciliábel. “Faire la photo”, o encadre ascendente e enfático, a imaxe estática como para permanecer, como un “souvenir”, é a masculina. A secuencia en tempo real, a ollada demorada, o plano xeral e a figura metida na terra, é feminina. O Velo reprodutor dos valores antergos está na pose; o Velo como artista civil está na fotoxenia. O Velo da axit-prop, entrosques, está nas esceas, nos “tableaux”. E é nas esceas do común, aí onde somos suxeitos colectivos, ún e múltiplo, onde o virtuosismo do cineasta reaparece guiando cada movemento da cámara⁶, establecendo o ritmo interno e o contrapunto con planos construídos coma unha *gestalt*, nos que a fabricación dunha certa “imaxe” ten o valor dunha icona, dunha figura fílmica na que o todo tamén se representa e onde conflúe o tempo do filme co vivido polas personaxes, polo autor e polo espectador, e dicir, por nós. Se así for, estamos no cinema.

Na fin, a atmósfera. Construída dende o medium, dende a expresividade que permite o medium. A sensación que experimentamos ao entrañar o riso. O abraio dun obxecto pobre convertido nunha escultura cinética que se insere nos ceos. A beleza – a harmonía – que vai pousando nesas variacións do próximo, nesa verdade de cada material. Que foi un dos eslogans con que se nos anunciou a boa nova.

A reaparición de Velo no exilio mexicano será, outravolta, como cineasta de alento didáctico – e soviético – que traballa entre o coarenta e seis e ate o cincoenta e ún no ámeto dos noticiarios, ou que elabora, no

1954, as cápsulas de *Cine-Verdad*, unha sorte de prefabricado de tres minutos, con imaxes de documentario e publicidade, e que combina cunha tentativa inacabada de cinema moderno, *México mío*, con Cesare Zavattini no guión.

No 1956 Velo presenta a súa proposta para establecer en Buenos Aires unha base para un cine galego educativo, documental e informativo. Tres niveis funcionais coa finalidade de pular por un cinema militante tras os pasos do de correspondencia que se desenvolvera nos anos trinta entre a emigración e os seus lugares de orixe, aqueloutro cinema de encárrago, de particular a particular, que atravesa o atlántico e que é pago, por exemplo, pola agrupación bonaerense “Sociedad progresista Hijos de Fornos y Anexos” para ver as imaxes da inauguración do local do sindicato agrícola. Un cinema de encárrago ao que José Gil, o iniciador da industria do filme en Galicia, trata coma obra cinematográfica que arestora é o único rexistro da bandeira republicana na Galiza que, como sabemos, nen tivo tempo para se enfrontar ao golpe fascista, sendo pasto dunha das *razzias* represivas máis cruentas da Península. Os asasinatos, violacións e expoliacións; as fuxidas ao monte; a permanencia do corpo de guerrilla galaico-leonesa en toda a década dos coarenta; a saída de tres mil refuxiados galegos cara Francia que non se acolleron á oferta de retorno, ou esa vintena de cativos que se engaden aos nenos de Asturias e de Euskadi para entrar nos barcos que os liberan da guerra cara territorios amigos, son parte dos sinais e dos efectos da represión franquista encol esa Galiza que se expresa como personaxe colectiva na derradeira produción de Carlos Velo.⁷

Aos cen anos do “Banquete de Conxo”, o xantar de irmandade que no 1856 xuntara a intelectuais e operarios opoñentes para ficar na historia como símbolo da anomeada “segunda xeración galeguista”, Buenos Aires celebra o *Primeiro Congreso da Emigración Galega* no que Carlos Velo, vice-presidente do Padroado da Cultura Galega en México, presenta unha ponencia co título “Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego”. Nela revelará a súa crenza no cinema como “el instrumento más poderoso

de nuestro tiempo para la intercomunicación entre los hombres y la propaganda del progreso”. Como programa, a proposta de Velo artéllase arredor das catro ponlas da industria cinematográfica: Producción, Merca e Intercambio, Distribución e Exhibición para os tres xéneros citados – educativo, documental e informativo – alén de contemplar as posibilidades dun–*Noticiero Galego* mensual “que establezca su propia red de exhibiciones en América y España y sus sistemas de intercambios con otros noticieros mundiales” ao pé da organización de “Grupos de Cineacción Rural, que llevarán a las aldeas y caseríos de Galicia el mensaje cultural del cinematógrafo”.⁸ Na disposición Novena (Transitoria) Velo propónlle ao Congreso “que inmediatamente ordene la filmación en 35 mm., blanco y negro de los eventos del mismo”. A filmación, hoxe depositada no CGAI – Centro Galego das Artes da Imaxe –, é tamén a derradeira *imago* dunha emigración e un exilio militantes.

Por vontade e por casualidade Carlos Velos é un arquetipo republicano, que vive o cinema como instrución pública e para quen a vocación de seu devala para o neorrealismo e para o filme didáctico entrementes tece unha sorte de simbiose da cámara, a personaxe e tamén o espectador. Un dos seus documentais do período final, dos setenta, *Universidad Comprometida*, coa visita de Allende á Universidade de Puebla, podería utilizarse como proba das aplicacións da montaxe dentro do directo. É a mesma fórmula que aínda podemos rastrexar nos seus primeiros filmes, cunha persoaxe-modelo, un suxeito colectivo e máis a súa implicación ben no sistema produtivo, ben na sociedade, e cunha cámara que segue a personaxe. Realización de honra nos tempos do neorrealismo e prototipo da súa influencia na creación de cinematografías nacionais tamén en Latinoamérica, o seu filme *Torero*, a película que recibe en Cannes o Premio do Xurado, restaura ese dobre rexistro da imaxe como fábula, como documento e como historia melodramática.

Se no noso interese está localizarmos os alicerces dunha particular andamiage que soergue o cinema nacional-popular nos anos sesenta-setenta, un manifesto coma o que se

publica na Universidade Autónoma de México, encol a “Constitución del Comité de Cineastas de América Latina”⁹, cando afirma que o auténtico cine latinoamericano é e será aquel que contribúa ao desenvolvemento e fortalecemento da cultura nacional e sirva de instrumento de loita e resistencia, ten ancoraxes moito máis atrás e dende diversos territorios políticos e culturais que van puntuando as aportacións singulares de cineastas, movementos e filmes.

É así que xunguindo ideación e realización; promovendo escearios estábeis para a formación e mais a divulgación, establecendo fórmulas novedosas para facer películas; entrando mal ca ben en canles especiais de distribución (por exemplo nas redes de ‘Arte y Ensayo’, se referimos o caso español), nomes coma os de Fernando Birri, “Cine y subdesarrollo”, ou o texto sempre citado de Solanas y Getino “Hacia un Tercer Cine”, desde Argentina; “A estética da Fome” ou “Abaixo co populismo” de Glauber Rocha; García Espinosa e o seu manifesto “Por un cine imperfecto”; Jorge Sanjinés con “Problemas de fondo y contenido en el cine revolucionario”, foron acompañados por figuras como as de Carlos Velo e foron conscentes da importancia de dárense a coñecer mundo adiante xusto no seu momento. De modo sintomático estes textos están, arestora, reaparecendo en todas as compilacións sobre Teoría do Filme.¹⁰

Cuba e Latinoamérica, nova paisaxe para Carlos Velo, traen tamén para dentro do segundo e decisivo período de asentamento do documental a constatación de que é posíbel un cinema con recursos escasos, cos medios máis a man, dende cineastas de non profesionais, e para facer películas que, ao mesmo tempo, sexan exemplo dun proceso de toma de conciencia e da súa transferencia tanto cara a teoría como cara a atitude fílmica. O retorno da suxetividade para a acción política faise a traveso da función central que se lle apón á cultura, por estaren convencidos, como expresaron Birri ou Sanjinés, que o imperialismo no só controla as fontes da riqueza se non que trata de enxoiar as fontes da imaxinación. A identidade entre cinema e máis nación como dialéctica criativa, na procura da súa propia tradición

expresiva, como programa de cine concreto e como decraración de amor entre o binomio cámara-realidade, pobo e autor, ten os ecos daquelas mesmas angueiras que construíu a xeración do cinema que se define a partires da foto e co realismo como categoría histórica: o tempo en presente, o secularismo como filosofía, a inclusión como cidadanía. Os efectos máis ca as convencións do realismo, como pensamento nodal. Bertolt Brecht ao fondo.

O termo que unifica o esceario novo da representación será, precisamente, o de anti-imperialismo. O mapa de relacións e as experiencias varían de situación a situación, segundo a árbore xenealóxica de candasúa cinematografía e, sobremaneira, do vai e vén cronolóxico da represión en cada país. A ideoloxía pasa a se nutrir, aquén e alén, dos teóricos da diferenza, de Franz Fanon, de Memmi, amén das decraracións dos comités de cineastas. En calqueira caso, e pola primeira vez existen películas de Latinoamérica que amosan como son os países latinoamericanos portas adentro, países nos que por forza se téñen que vivir, reflexiona Chanan, na presentación do programa do oitenta e tres no *National Film Theatre* londinense, e ao facelo así – continúa – e vir dende o seu propio país ate nós, apréndennos a pensar outravolta sobre os países de acó, os territorios do capitalismo corporativo trasnacional que, por suposto, inclúen as *major* cinematográficas.¹¹ “Clandestinos y alternativos”, como proclamará nos anos de chumbo, 1977, o Comité de Cineastas Latinoamericanos, o referente nacional como *origo*, para autores e espectadores, crea un ámeto de entendemento que en moi cativas ocasións conseguirá se exteriorizar coma nest4e momento.

Un esgo unificador é a política, e ben ao lonxe é onde a veces se albiscan as custións estéticas, ou a pesquisa e o debate encol definicións, segundo a súa función e o seu modo de produción, que arredan a arte de masas da arte popular. Outro esgo común é o choque frontal cos modelos do cinema comercial. Neste senso é xa antolóxica a posición de García Espinosa sobre un cine “imperfecto” consonte cunha nova orde económica e cultural, ao por en custión aquela angueira que merodea pola cachola do domi-

nado e pola que anceia, algún día, ter todo o que ten o cidadán dos países máis desenrolados. Pero o escritor e cineasta cubano foi absolutamente craro: a meirande parte da humanidade non imos chegar endexamais a ese nivel de consumo, porén – veleiquí onde radica a súa aportación cualitativa – a cultura dános novos modos de sentir e de disfrutar, modos diferentes dos modos do consumo irracional. É esta a base do “cine imperfecto”. Non se someter aos estándares, nen técnicos sequer, do dito cinema comercial.

Zavattini traducido e recibido en Cuba, Carlos Velo colaborando co ICAIC, os cineastas militantes de SLON – a elite da *Nouvelle Vague* e non só – sostendo proxectos en Cuba, Ivens en Cuba, os americanos opoñentes en Cuba, os latinoamericanos resistentes exilados, como Fernando Birri, en Cuba,

La Batalla de Chile, editada en Cuba. Cuba e a normalización do documental como longametraxe. Cuba e a co-produción: *História do Brasil*. Cuba, e a produción dun filme no 1948 sobre os dirixentes comunistas galegos Seoane e Gaioso que regresaran clandestinamente para organizar a guerrilla e que son asasinados en Coruña.¹²

Ao longo do século vinte, sobranceiramente a partires da súa segunda metade a imaxe é xusto iso do que fico excluída, reséntese Barthes a traveso das súas innúmeras citas de cabeceira, nos beizos e nas verbas de *Phèdre* (Racine): Víno, púxenme corada, empalidecín ao miralo... Unha sorte de pretérito perfecto, pola súa vez reconstrución e actualidade, que abstrae e trae o tempo, que abstrae e trae para sempre a lembranza – por iso a súa comparanza coa fotografía – e non a representación dun acontecemento. Quizais é tamén por iso que a foto e máis o pretérito perfecto estean tan perto da seducción¹³. Cecais porque o espectador, o lector, o observante, saiba que o seu papel é o de atopar ese lugar, ese azar, esa situación esvaída, ese “determinado xeito de sere ese minuto que fai tempo xa que pasou [e no que] hoxe se acobilla o futuro”. Con esta idea seminal do inacabábel Walter Benjamin rindo homaxe á labrega que lle sorriu ao Carlos Velo cineasta, seductor e militante nos confíns da Terra. Oito minutos nos que hoxe se acobilla o futuro.

Bibliografía

Balázs, Bela, *Theory of Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd, 1952.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.

Chanan, Michael, *Twenty-five Years of The New Latin American Cinema*, Londres, BFI, 1983.

Fernández, Miguel Anxo, *Carlos Velo, vida e exilio*, Vigo, A Nosa Terra, 2000.

Ledo Andión, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.

————— “Materia de Galicia” in *La Galicia Moderna*, catálogo exposición, Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela, 2004.

Miller, Toby e Stam, Robert, *Film and Theory*, Oxford, Blackwell, 1999.

¹ Universidade de Santiago de Compostela, USC, Departamento de Ciencias da Comunicación.

² Pasquín repartido por *Royal de Luxe* no transcurso da súa performance pasa-rúas “Le Rinhocéros”, Arles, Francia, RIP, 1997.

³ Bela Balázs, *Theory of the Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952.

⁴ Para textos de Velo véxase *Actas do I Congreso da Emigración Galega*, Buenos Aires, 1956 e *Vieiros*, México, 1958. Sobre Velo, Miguel Anxo Fernández, *Carlos Velo: vida e exilio*, Vigo,

A Nosa Terra, 2000 e Fernando Redondo, *Carlos Velo e o cine didáctico na segunda república*, (TD), Facultade de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

⁵ Véxase Margarita Ledo Andión, *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁶ En *Fábulas de lo visible* (Acantilado, Barcelona, 2003), Ángel Quintana fai un percorrido magnífico tanto polos aspectos “formativos” do rexistro como polos autores que dende os primordios e arestora insisten no cinema como medio materialista e como insignia da cultura laica (Arheim, Cavell, por exemplo).

⁷ Datos recollidos da intervención do profesor Enrique Lister co gallo do *I Congreso da emigración e o exilio galego en Francia*, organizado polo Centre d'Études Galiciennes-Université Paris III, París, Instituto Cervantes-Colegio de España, 25-27 de marzo de 2004.

⁸ *Primeiro Congreso da Emigración Galega*, documentación, crónicas, Buenos Aires, 1956.

⁹ *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, UAM, 1988.

¹⁰ Véxase *Film and Theory*, segundo volumen da trilogía de Toby Miller y Robert Stam.

¹¹ Michael Chanan, *Twenty five years of latina,merican cinema* /, Londres, Channel 4/BFI, 1983.

¹² Exhibido por Víctor Santidrián no *I Congreso sobre a emigración e o exilio galego en Francia*, Centre d'Études Galiciennes, Université Paris III, París, Instituto Cervantes-Colegio de España, 25-27 de marzo de 2004.

¹³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977.

Lágrimas para o Real – a inscrição da piedade através de documentários melodramáticos

Mariana Baltar¹

Introdução

Desde a “invenção” da instância documentária como forma narrativa de transmissão de um saber organizador do mundo que elementos de sedução são amplamente utilizados. Sedução para que o espectador corrobore o argumento transmitido pela obra como a verdade das coisas do mundo. É, e a teoria cinematográfica já tratou de mostrar, esse elemento de sedução que instaura o estatuto de verdade para a realidade transmitida pela obra classificada como documentário.

Partiremos dessa afirmação como fato, bem sabemos que poderíamos ampliar a reflexão, mas aqui, neste artigo, as metas são outras. A idéia de sedução coloca em questão as incorporações das estratégias da ficção no domínio do documentário; algo sem dúvida presente ao longo da história do gênero. Mas é preciso ressaltar a incorporação cada vez mais freqüente, pelo menos no universo do documentário brasileiro, das estratégias melodramáticas. Mais que qualquer outro elemento da ficção, é o melodrama que vem conduzindo o nível de identificação entre espectador e personagens do documentário.

A idéia de Melodrama², tal como utilizada aqui, está vinculada ao uso de códigos de uma determinada narrativa cinematográfica que inscrevem um diálogo com o público na ordem da identificação sentimental, pois está relacionado com tratamentos narrativos de temas caros ao universo da vida privada, ao mundo das paixões; de um sentimentalismo que se contrapõe ao padrão racionalista-naturalista. Universo estético e temático que é enraizada em formas narrativas literárias e teatrais – tributárias dos folhetins e, no universo teatral, com gestuais exagerados e onde a música sublinha, comenta ou antecipa a ação³.

Com o rádio e o cinema, o melodrama se fixa a partir de uma estética lacrimosa, da emoção e da sensação de suspense. É

preciso reconhecer, colocando em perspectiva a historicidade dos usos dos elementos da linguagem, que tal abordagem da compaixão e do medo foram expressas de maneira tão fortemente marcada que acabaram por constituir uma *gramática* do melodrama. Vinculando, por exemplo, a utilização de certos tipos de trilha sonora associada à aproximação do quadro nos rostos dos personagens, como indicativo de inscrição da interioridade e marcando, com isso, uma estratégia de identificação sentimental.

De maneira análoga, podemos pensar em usos de linguagem que estabelecem uma *gramática* documentária; tais como o plano médio como marca realista, a locução em voz over, o uso de entrevistas e o olhar que encara a câmera como as marcas da ‘representação do real’. São formas de articular o filme que carregam consigo a “memória” de seus usos, vinculando-se a um modelo de tratamento estético. Uma voz over, por exemplo, nem sempre é usada no domínio do documentário, mas certamente ela é, em primeira instância, identificada com um sentido de explicação da realidade próprio a tal domínio, numa relação de comprovação com as imagens a ela vinculadas. Essa ordem de identificação é importante pois demarca, na linguagem, uma historicidade que influencia no processo de significação do filme.

É sob essa perspectiva da historicidade que colocamos em correlação Melodrama e Documentário. À primeira vista, parece incoerente; já que o domínio do documentário carrega em si o *peso* de uma “autoridade” socialmente imputada aos filmes, que tem a ver com a expectativa da “representação do real”; ou seja, o que autoriza os filmes classificados como documentários em ser um discurso sobre e do real. Nesse sentido, a conexão melodrama e documentário seria improvável se pensarmos exclusivamente na relação de oposição entre o sentimentalismo encampado pelo melodrama e a racionalidade abarcada pela “autoridade” do domínio documental.

Porém, é preciso lembrar que o documentário, embora tenha ligações íntimas com o mundo do não-ficcional como um todo (universo da utilização científica das imagens cinematográficas desde o final do século XIX; esse sim, radicalmente atrelado ao naturalismo racionalista), como gênero cinematográfico é fundado com base na capacidade de estabelecer vínculos de identificação com o público para fins de mobilização. O tal elemento da *sedução* a que me refiro na abertura do artigo. E nesse sentido, é tributário da narrativa clássica ficcional.

Quando o cientista político inglês John Grierson “cunhou” o termo “*documentário*” e institucionalizou o gênero, o fez para marcar uma contraposição de tratamento da realidade frente à racionalidade naturalista do domínio não-ficcional vigente então, no final dos anos 20. Essa contraposição era justamente a junção com o clássico-narrativo (no qual se insere o melodrama) e por isso Robert Flaherty, com seus filmes *Nanook* e *Moana*, foi o modelo a ser exaltado e seguido.

A idéia de Grierson era propor um tipo de cinema que carregasse a autoridade racionalista junto com os efeitos sentimentais funcionando como um “educador” das massas, eficiente exatamente por seu potencial atrativo. Adjetivos como “didáticos” passam a fazer sentido para o documentário a partir dessa proposta, que será a fundadora da uma tradição ainda hoje respaldada.

Acreditamos que o uso do melodrama se faça especialmente em documentários amparados na construção de personagens e histórias de vida individuais, pois torna-se necessário estabelecer uma relação mais intensa entre o público e os indivíduos que figuram como personagens desses filmes.

É preciso, num modelo de documentário que se quer afastar da articulação tradicional (amparada em figuras generalizadas, em grandes temas explicados numa argumentação de base sociológica), inscrever este tipo diverso de identificação mais pessoal entre obra e espectador.

Esse tipo de documentário de personagens começa a ter mais relevância a partir dos anos 80, configurando-se como tendência a partir dos anos 90. E não por acaso, mas por mudanças importantes no contexto político do mundo e do Brasil. A segunda

metade dos anos 80 marca um certo dismantelamento da mobilização política tradicional e uma queda da influência das teorias de esquerda no pensamento, e prática, intelectual e artística. O vocabulário sociológico de inspiração marxista, que inclui termos como “engajamento” e “classe”, parecem, nesse panorama, meio anacrônicos.

No contexto brasileiro é ainda mais presente essa alteração, pois cinema no Brasil sempre foi intimamente relacionado à atividade política. A figura do cineasta era no contexto de modernização (em especial a partir dos anos 60) fundida com a figura do intelectual. Da segunda metade dos anos 80 em diante, essa correlação vai gradativamente se dissolvendo em função de mudanças no panorama político. Dismantelamento dos movimentos sociais depois de anos de ditadura militar e, especialmente, os macabros frutos que a pedagogia do autoritarismo deixou como ensinamento podem ser os responsáveis por uma certa exaustão do pensamento de esquerda e da arte engajada.

A crescente tendência no domínio do documentário da produção de obras que queiram se afastar do modelo “sociológico” e de imperativo revolucionário e político dos anos anteriores é um sintoma desse cenário. O nível de identificação será, portanto, conduzido de uma maneira a ser mais “pessoal” que “coletivo”.

Nessa perspectiva, sentimentos de comoção, alegria (a instauração do riso, por exemplo) e/ou piedade podem vir à tona. Com relação os documentários que tematizam a região Nordeste, a inscrição da piedade figura como o elemento mais comum, recuperando o tratamento tradicional do tema pelos discursos que produziram o Nordeste como unidade reconhecível simbólica e politicamente. É esse sentimento de piedade que ajuda a formular a equação simbólica que iguala, e condena, a região e os nordestinos à idéia de atraso e pobreza.

Nordeste como invenção vinculada à Piedade

Nordeste não é uma mera delimitação de espaço geográfico. É uma região que vem sendo pensada e estruturada a partir de

delimitações mais simbólicas do que propriamente físicas ou naturais. Há um processo dinâmico de embates que reuniu, para o Nordeste, uma história comum e o transformou num objeto, uma unidade organizada em um contexto sócio-histórico em que figura, no Brasil, os debates da identidade nacional. É a partir dos anos 20, e mais precisamente dos anos 30, que se inicia essa organização do imaginário regional, e conseqüente processo de identificação regional, pois era preciso estabelecer as diferenças para melhor amparar, ou para se lutar contra, o projeto nacional modernizador.

As lutas políticas no contexto da urbanização e industrialização, da oligarquia cafeeira e da decadente oligarquia do açúcar, e de uma incipiente burguesia industrial colocaram em cena intelectuais, cronistas, literatos, políticos e artistas num movimento de pensar o Brasil. Todos articulados para demarcar as forças e os papéis políticos de um país que iniciava a tentativa de deixar para trás a estrutura rural. É nesse contexto que os embates vão se dar em torno de dicotomias muito importantes na época, tais como rural X urbano e arcaico X moderno.

Vindos de variadas maneiras (visual, literária, musical, científica, jornalística), tais discursos instituirão certo imaginário que vai sendo (re)trabalhado desde então, mas que acabou por fixar para o Nordeste um dado sentido de pobreza e sofrimento, porém recheado de uma festividade pueril. A forma como esse imaginário ganha corpo varia ideologicamente, passando da denúncia política das causas da miséria ou chegando ao casuísmo personalista, indicando ora mobilização e questionamento social, ora posicionamentos conservadores.

Era disseminada uma prática de descrição das misérias, dos horrores, especialmente vinculados à seca. Descrições que dão a tônica na composição de um imaginário sofredor para o espaço do sertão e do norte. Essa mesma tônica – de sofrimento e de pedinte – vai atravessar, e perdurar, para o imaginário do Nordeste.

“A descrição das ‘misérias e horrores do flagelo’ tenta compor a imagem de uma região abandonada, marginalizada pelos poderes públicos. (...) Só,

pois, com crise desses paradigmas naturalistas, com a emergência de um novo olhar em relação ao espaço (...) vai ser possível a invenção do Nordeste como reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte.”⁴

É a produção de um novo olhar regionalista no início dos anos 20 que organiza o Nordeste como unidade, diferenciando-o levemente, enquanto espaço simbólico, do Norte/Sertão, produzido antes a partir de pressupostos naturalistas. O tema do sofrimento, do sertão símbolo e da questão de uma certa inferioridade em relação ao sul (que também será, nesse novo contexto, dividido em regiões, e é onde aparece o sudeste) permanecem compondo o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste, inclusive recuperando as práticas discursivas de descrições dos flagelos. É fundamental colocar essa separação em regiões dentro de uma perspectiva de mudança maior no paradigma do pensamento sobre o país.

O antigo regionalismo considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. O “novo” regionalismo verá nas diferenças entre as regiões o somatório do que compõe a nação. Nesse sentido, será importante realizar todo um inventário (descritivo e explicativo) dos elementos e manifestações característicos de cada região o que será realizado no âmbito das crônicas e da imprensa, dos discursos literários e das artes visuais.

Entre os anos 20 e 40, abundantes são as notas de viagens desbravadoras ao Nordeste que alimentam jornais como Estado de São Paulo. Em meio ao furor modernista, antropofágico e nacional-popular, vai-se organizando uma nação que se constrói a partir da oposição entre o regionalismo paulista⁵ (do cosmopolitismo, da modernidade urbana) e um regionalismo nordestino (da valorização do medieval, do rural, do tradicional), cada um proclamando sua superioridade em relação ao outro.

Esta tensão gera uma curiosidade pelo pitoresco e o Nordeste configurava-se exatamente como esse pitoresco. É possível atestar tal afirmação com o tremendo suces-

so de espetáculos como o de Cornélio Pires no Teatro Fênix em 1926, “Brasil Pitoresco – Viagem de Cornélio Pires ao Norte do Brasil”: “feito para que o público risse das coisas pitorescas, exóticas, esquisitas, ridículas, dos irmãos do Norte.”⁶

O pitoresco produz os estereótipos do risível ainda hoje presente no imaginário sobre o nordestino. Nesse contexto, o riso – sobretudo com relação ao universo de uma fala e cotidiano rural – virá junto com a descrição dos flagelos, ligados, ambos, pela rede da simplicidade e do atraso. Pelo menos do ponto de vista de um “regionalismo paulista”, preocupado em disseminar uma série de discursos sobre a região.

Por outro lado, aparece uma certa exaltação às tradições rurais, através de um discurso de descoberta e de valorização, que estabelece um contraponto à modernização da vida urbana. Essa exaltação se dá a partir do movimento chamado de *Regionalista*, iniciado em Recife, por volta de 1926, que tem no sociólogo Gilberto Freyre o principal expoente. Esse nordeste tradicional que é exaltado pelo movimento *regionalista* nordestino acaba por respaldar, também, a união de forças oligárquicas pela reivindicação em favor da manutenção de um grupo político em decadência – os representantes da empresa açucareira.

A reflexão e as pesquisas sobre o Nordeste de Freyre, desde a colônia até o império, conferiram para o espaço uma história e memória comum – o que efetivamente o transformou em *região*. Por sua já influência no pensamento intelectual, Freyre agregou correligionários na causa regional (desde pelo menos 1925, quando publicou no Diário de Pernambuco o *Livro do Nordeste*) e convocou a reunião do Congresso Regionalista do Recife, em 1926. No manifesto, escrito por Freyre, ficam claras as idéias do movimento: “Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil”.⁷

As pesquisas e práticas discursivas encampadas no contexto do movimento regionalista – seja na literatura (Mário Sette, por exemplo), seja nas artes plásticas (Cícero Dias ou Lula Cardoso Ayres) – produziram

um verdadeiro mapeamento da tradição. O pensamento de Freyre e de outros – “tradicionalistas” do movimento regionalista opõem o Nordeste ao Sudeste na mesma chave que opõem o rural ao urbano. O Nordeste é o espaço do arcaico pois esta foi a sociedade criada pela empresa açucareira e do algodão. Que fundou também uma tradição de fortes laços familiares e personalistas e que precisam ser resgatados, segundo estas formulações.

Fica perceptível, assim, como o discurso desse movimento pôde ser apropriado para a defesa das relações paternalistas de uma elite temerosa frente às mudanças do projeto modernizador. São essas apropriações que fixam o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste como ligado à tradição rural e paternalista (a despeito de algumas vozes dissonantes no movimento regionalista mais ligadas à denúncia social). O traço paternalista se reflete, até os dias de hoje, numa política assistencialista, em que o sentimento da *piedade* será a força motriz (pois irá motivar a ajuda, e não o direito à cidadania).

A migração também vai surgir como tema vinculado ao Nordeste pela relação de oposição entre rural e urbano, que ganha força com o crescente fluxo de mudanças de nordestinos para o sudeste a partir da Primeira Guerra Mundial. Mas sua “tematização”, e a fixação do sentido para os fluxos migratórios que liga alteridade e pobreza, se dará apenas a partir da música de Luiz Gonzaga difundida pelas rádios nos anos 40. Novamente, a política paternalista, a memória dos sofrimentos, a saudade dos valores da tradição familiar serão a tônica expressa nas letras dessas músicas.

A imagem do migrante será quase sempre a do rural que se desloca para a cidade, e não se ajusta. Os meios de comunicação, mais notadamente o rádio, tiveram papel primordial pois eram peça chave dentro do projeto desenvolvimentista a partir do Estado Novo e dos anos 40. Eram veículos de integração nacional e até certo ponto, a própria migração era uma prática estimulada. Porém, quando se associa migração a Nordeste (a despeito de outros fluxos migratórios, internos e externos, importantes), velhos conceitos vinculados ao imaginário do atraso que cerca a região voltam à tona.

É apenas a partir da segunda metade dos anos 40 que a fixação do espaço da tradição (e com ele certa nostalgia) vai ser modificada. A influência de teorias marxistas no pensamento social e artístico do país – que já se iniciava em meados dos anos 30, mas que terá força mesmo a partir de 45, com o fim do Estado Novo – traz outras perspectivas para os sentidos conferidos às regiões e para a construção da identidade nacional.

Os temas do Nordeste tradicionalista continuam a vigorar, mas são acrescidos de um cunho de denúncia social, devido ao imperativo da utopia da revolução. É nesse contexto que aparece a poesia social de João Cabral de Melo Neto; a pintura de Portinari e de Di Cavalcante e, no pensamento social, a obra de Josué de Castro⁸.

Pensar o país passa a ser tarefa da classe média intelectual influenciada pelos discursos de esquerda, tentando estabelecer uma aliança com o *povo* na luta contra o capitalismo e o imperialismo. É imprescindível lembrar o contexto de redefinição das forças, e modelos ideológicos, internacionais a partir do final da Segunda Guerra.

A revolução seria, para essa sociedade civil (Partido Comunista, UNE, CPC, Sindicatos...) que chamava para si a responsabilidade pela definição da nação a partir de uma noção de nacionalismo um pouco diferente daquela dos anos 30 (da formação nacional-popular). Uma arte da realidade libertaria o povo da opressão. O Nordeste era visto como o povo oprimido por excelência – a marginalização causada pela migração, o sertão das misérias, e a cultura popular, com suas riquezas como sendo a arma da resistência. Contudo, mesmo atravessados pela visão trans-figuradora da utopia de revolução, os discursos continuam vinculados, de alguma maneira, aos temas tradicionais: o mundo das relações familiares e rurais, da devoção e de uma “autêntica” cultura do povo em oposição ao que é agora nomeado como o desenvolvimento desmedido do capitalismo cosmopolita.

Por um estranho, e inusitado, caminho, “revolucionários de 60” e “tradicionalistas de 30” se encontram reforçando, mesmo que por vias diferentes, o imaginário construído a partir dos anos 20 (vinculado à imagem de

sofredor, miserável e pedinte, e do pitoresco e pueril): “vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, esfoliado, espaço de carência construído pelo discurso de suas oligarquias.”⁹

O discurso revolucionário não foi efetivamente capaz de trans-figurar o imaginário tradicionalista porque também não transformou as relações de produção. A revolução não aconteceu e a mudança nos sentidos institucionalizados (que remetem a segregação e desigualdade) não se confirmou como rupturas no imaginário.

Melodrama em *Passageiros* para reafirmar o imaginário nordestino

Passageiros foi produzido pela VideoFilmes para integrar a série “6 HISTÓRIAS BRASILEIRAS”, veiculada no canal de TV por assinatura GNT, canal que faz sua publicidade como um canal quase que especializado em documentários. Realizado em vídeo, *Passageiros* foi dirigido, em 2000, por Izabel Jaguaribe e Dorrit Harazim e além das exibições no canal, integrou também uma mostra paralela no Festival É Tudo Verdade de 2001.

Toda a tentativa de *Passageiros* é a de colocar os espectadores no lugar dos sujeitos migrantes, e transpor uma sensação do *sacrifício* como sendo o sentimento comum a todos. Para tanto, estratégias melodramáticas são encampadas ao longo do filme, que acaba assim, por inscrever uma “permanência” com relação ao tratamento tradicionalmente estabelecido na ordem do imaginário social, que associa migração ao assistencialismo e a sentimentos de piedade, escondendo portanto conflitos e tensões sociais e políticas.

A migração neste documentário supostamente ganha contornos contemporâneos. A figura do migrante não se confunde mais, como há alguns anos, com a figura do *retirante*. Os movimentos migratórios são movimentos sazonais – como informa, aliás, a voz over em uma das sequências iniciais do filme. Porém, retirantes como no passado ou “passageiros” como no presente, a figura do migrante será ainda relacionado com a piedade, pois é a mesma política assistencialista que acaba por se interpor na narrativa. Nesse sentido, as estratégias

melodramáticas serão amplamente usadas, de uma maneira a inscrever o nível de identificação necessário à instauração da piedade.

A inserção do melodrama está dividida ao longo do filme a partir do que chamei de *digressões sentimentais* - sequências que interrompem a narrativa central para fixar, melodramaticamente, pequenos dramas e histórias paralelas; provocando, ainda mais, a sensação de identificação com o universo do migrante.

A tônica principal do tratamento da migração em todo o filme é uma ruptura com o tratamento do tipo sociológico realizado pelos documentários dos anos 60, em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), por exemplo. Se lá, o afeto e o indivíduo eram, de certa maneira, apagados em função de um imperativo político-social por conta das condições históricas de produção, aqui é questionamento de ordem mais política que acaba sendo esquecido em função de uma identificação sentimental conduzida de maneira tal que se deixa sobressair um tipo muito específico de política: a política assistencialista.

Diversos personagens circulam em *Pasageiros*, todos circunscritos por um personagem central cuja viagem de volta ao Piauí será acompanhada pelo filme. Marcelo é natural de Pedro II (não por acaso a mesma cidade que aparece na abertura do filme, quando acompanhamos a leitura de uma carta de um pai migrante a seus filhos). Essas “coincidências” são estratégias que remontam à narrativa clássica ficcional, onde cada elemento do filme (do roteiro, aos objetos de cena, aos nomes próprios) terá uma importância no desenrolar da trama. É importante lembrar, então, que o melodrama cinematográfico é vinculado à consolidação do clássico-narrativo.

A principal inscrição do melodrama se faz no que chamo de digressão sentimental. São ao todo 5 inserções desse nível espalhadas ao longo dos 57 minutos de filme. Aqui exponho, com mais atenção, aquela que considero exemplar, e acontece por volta dos 39 minutos, sendo anunciada pelo som instrumental da música *A Vida do Viajante*, de Luiz Gonzaga, em que um dos versos da letra, bastante conhecida, diz “minha vida é andar por esse país”.

Um plano mais aberto onde se vê um homem e uma bicicleta circulando pela cidade. A câmera acompanha seu movimento até a chegada na porta de uma casa. A trilha sonora muda radicalmente para algo mais lento, uma composição de violão cello e o que parece soar como uma flauta doce. É importante ressaltar a esse ponto o papel condutor da trilha musical, inspirando uma mudança de clima. É a marca da *moldura* melodramática que já está em uso.

O homem bate palma num portão para entregar uma carta. Nesse momento, a câmera faz um plano de detalhe na carta e nas mãos da senhora que a recebe. “Oh meu deus”, balbucia a personagem. O som do piano entra na trilha e a câmera faz um ligeiro movimento para frente, agora em plano médio, nos colocando dentro da casa. Novamente, corte para detalhe da carta e das mãos da personagem, que já está sentada. Ela abre a carta num plano que continua muito aproximado acompanhando e ressaltando o movimento de suas mãos. Essas inscrições de planos de detalhes são recursos que carregam a memória do clássico-narrativo ficcional e, mais especificamente, do melodrama. Pois resalta o objeto – aqui no caso a carta - inscrevendo um sentimento de expectativa, elevando sua importância. Ficamos à espera do que essa carta representa, mas somos levados a sentir, pela trilha sonora que pontua a ação, que se trata de algo da ordem da emoção.

Corte para plano médio da personagem lendo a carta, uma cena muito rápida que estabelece apenas uma ponte para o quadro seguinte, o seu rosto em detalhe a nos narrar a situação da prisão do filho. Toda a fala será pontuada pela trilha instrumental onde o som do piano é o mais forte. Ao final da narração, ela suspira profundamente. É quando se dá um corte rápido e seco para um primeiríssimo plano do remetente da carta. Onde lemos: “Vai com deus carta” junto com o endereço da prisão. A câmera resalta ainda mais a informação ao fazer um pequeno movimento para frente (um travelling) fechando na palavra Penitenciária I.

A mãe inicia a leitura da carta, uma série de “mamãe, eu te amo”, repetidos um a um pela personagem cujo rosto, que chora, está enquadrado em primeiro plano. Uma lágrima

escorre e quando ela desaparece no nosso campo de visão é o momento para o corte. Plano médio que enquadra a personagem sentada para então fazer um novo corte para um plano de detalhe de carta, onde se vê, dessa vez, o lado do destinatário. Fusão para o plano geral da penitenciária em São Paulo, enquanto ouvimos a personagem ler: “Mãe, fique com deus...”

Veremos ainda quatro planos fixos e rápidos da penitenciária – plano médio do corredor, detalhe da chave fechando a cela e das grades em contra-luz. É o fim da sequência. A música, que não desapareceu nem por um minuto, faz um leve agudo anunciando, e conduzindo, a fusão com cenas de estrada à noite.

Voltamos, após essa *digressão*, para dentro do ônibus, onde veremos, novamente, como um ciclo que se fecha, pessoas dormindo. A música da sequência anterior some dando lugar a alguns ruídos ambientes e logo depois a outro trecho (instrumental) da música de Luiz Gonzaga. Toda a atuação da música é muito exuberante, pontuando sempre a sequência, conduzindo as expectativas emoci-

onais. Essa condução pelo exagero é uma das marcas do melodrama fílmico, bem como a alternância especificamente arquitetada, de planos médios e planos de detalhe.

É um diálogo direto que se estabelece, nessa e em outras sequências que irrompem – *Passageiros* sem serem retomadas (que chamo de *digressões sentimentais*), com a “memória do melodrama cinematográfico”.

Passageiros termina com uma sucessão de vários retratos de migrantes, em São Paulo e no Nordeste, que dizem seus nomes e seu estado de origem. Uma estratégia de fragmentação dos personagens e, ao mesmo tempo, de instauração de uma unidade narrativa já utilizada no início do filme. É uma sequência que reafirma o trecho da narração de uma carta que é lida ao longo da sequência, cujas imagens conferem uma autoridade e existência de realidade ao conteúdo dessa carta. *São Paulo é muito grande e eu sou um só*. Embora muitos, somos todos, os migrantes, *um só*. E São Paulo, esse mundo moderno, pleno de possibilidades, continua muito grande.

Bibliografia

Albuquerque Jr., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN/Ed. Massangana, São Paulo, Cortez, 1999.

Da-Rin, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação/UFRJ, 1995.

Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª Edição rev. e aum. Recife, FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996).

Jacobs, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.

Leal, Wills. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/Funape/UFPb, 1982.

Lovell, Alan and **Hillier**, Jim. *Studies in Documentary*. London, Secker and Warburg, 1972.

Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

_____. *Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1981.

Oroz, Silvia. *Melodrama – o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

Renov, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova Iorque, Routledge, 1993.

Tolentino, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed.

Unesp, 2001.

Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação/UFF.

² Reconheço a existência de uma diferença fundamental de papel político entre o melodrama de raízes teatrais e literárias e o melodrama tal como se configurou no universo do cinema, e ainda dentro do cinema, do melodrama familiar para o melodrama latino-americano. Mas aqui, atenho-me ao melodrama fílmico familiar e a seu sentido de normatização de uma sociabilidade burguesa na instituição de um universo privado (indivíduo, plano emocional) em oposição ao público.

³ Oroz, 1992.

⁴ Albuquerque Jr., 1999:59/62.

⁵ Claro que não é apenas São Paulo que participa desse regionalismo vinculado aos discursos urbanos e de modernização. Mas tal movimento ficou fixado mesmo segundo a nomeação de regionalismo paulista.

⁶ Albuquerque Jr., 1999:45.

⁷ Freyre, 1996:47.

⁸ Ainda nos anos 30, algumas vozes “dissonantes” realizavam certa denúncia política, não por acaso, são artistas ligados ao Partido Comunista, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. No entanto, são dissonantes porque o pensamento artístico e intelectual da época era marcado pela definição e conhecimento dos signos de brasilidade, e não exatamente pela denúncia da construção desses elementos.

⁹ Albuquerque Jr., 1999:193.

O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro

Mário Jorge Torres¹

A primeira curta-metragem de João César Monteiro, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), contém já elementos matriciais de toda a sua obra: a clareza e rigor com que se filma o Sul, um Algarve de luz e de ficções solares, apontam já para a narratividade mítica de *À Flor do Mar* (1986), em que o cineasta encena a misteriosa história de um marinheiro, remanescente do drama extático de Fernando Pessoa. *À Flor do Mar* encerra, aliás, uma importante trilogia de revisita às raízes de uma portugalidade essencial, que se iniciara com *Veredas* (1977) e se prolongara em *Silvestre* (1981), desdobrando-se ainda em três preciosas raridades, as curtas realizadas para a televisão sobre contos tradicionais (1978), destacando-se pela sua qualidade e interesse contextualizante para *Silvestre*, pela violência poética e pelo uso da mistura de exteriores com cenários pintados e cavalos de cartão: *O Amor das Três Romãs*, *A Mãe* e *Os Soldados*, com o primeiro a marcar a estreia de Pedro Hestnes, muito jovem, ao lado de Margarida Gil, o rosto de *Veredas*. No último, antecipava-se mesmo já um dos *gags* fulcrais de *As Bodas de Deus*: o aparecimento de uma inusitada riqueza, um inexplicável tesouro.

Em *Veredas*, *fabricado* (trata-se da terminologia escolhida para o genérico) por João César Monteiro, é com um complexo artifício onírico que nos confrontamos: um percurso peripatético pelo país real do pós-25 de Abril, contaminado por uma visão do sagrado, que *encenava* uma ideia abstractizada do conto oral e cruzava a cultura popular com a cultura erudita: por um lado, uma versão, compilada por José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira (este último sempre uma presença obsessiva no universo *cesariano*), da *História de Branca-Flor*, com um visual pseudo-etnográfico, que se socorria de belas imagens dos caretos transmontanos, por exemplo; por outro, uma hierática representação de *As Euménides* de

Ésquilo com um coro popular de mondadeiras e a presença teatral e imponente de Manuela de Freitas, uma deusa com os espigueiros, ao fundo, por templos do imaginário popular. A tragédia grega contaminava o olhar sobre os campos e sobre os tempos conturbados de uma questionação da nacionalidade e das suas perplexidades.

Na banda sonora, aparecia uma mescla de cantos tradicionais com a 7ª de Bruckner e a polifonia, também sobre textos belíssimos de Maria Velho da Costa, das vozes do próprio autor, de Margarida Gil, a companheira e a *actriz*, condutora da peregrinação, e de Helena Domingos (vinda da primeira ficção, *Quem Espera por Sapatos de Defunto*) com a sua dicção silabada e transparente. Sempre à procura de uma poética própria, algures entre o irrisório e o sublime, traçava-se uma rede de vasos comunicantes, que vai estender-se, aliás, a toda a obra do cineasta: os duplos e desdobramentos de personagens e de vozes começam a instituir-se em regra de uma ficção *única*, espalhada por diversas variações sobre os mesmos temas. A herança do surrealismo e do abjeccionismo filtrava uma multiplicidade de discursos coesos, mas dispersos, abrangentes, mas interessados numa visão complexa da cultura.

O segundo tomo da trilogia desta portugalidade convulsa e ancestral surge com *Silvestre* (1981), sofrendo nas condições de produção uma alteração que vai depois constituir imagem de marca do cineasta: inicia as filmagens em exteriores, para regressar à artificialidade do estúdio (entre a miniatura medieval e os cenários de teatro pobre) e das projecções frontais, fantasmagoricamente transfiguradas pela câmara mágica de Acácio de Almeida. A História encena-se com a *desvergonha* da sua teatralidade exposta, nunca aspirando a reconstruir um real de contornos naturalistas, facilmente consumível como representação do mundo: o filme assume-se como fingimento e desconstrói-se

perante o espectador. E, no entanto, o esquema ficcional cita, de forma curiosa e inesperada, um grande filme mal amado da Hollywood dos tempos áureos, *Sylvia Scarlet* (1935), de George Cukor, clássico de um cinema que podia ainda criar um sistema de reconhecimento e verosimilhança com um *real* a extravasar para fora do ecrã, aquilo que Walter Benjamin designou por *ingenuidade* representativa: “O filme só pode assegurar a ilusão em segundo grau, depois de se ter procedido à montagem das sequências. [...] Despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas, e, no mundo da técnica, a captação da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade”².

Maria de Medeiros, na sua fulgurante estreia cinematográfica, *dobrou o travesti* de Katherine Hepburn – de Sílvia para Silvestre – no contexto de um drama medieval, aproveitamento da dimensão fantástica do *märchen*, ou, à falta de melhor designação genológica portuguesa, do conto de fadas (sem fadas). Revisitando a beleza de uma língua portuguesa arcaizante, do registo medieval ao mais puro da *conservação* do conto tradicional, *Silvestre* coloca, entre outras, questões interessantes sobre a sua inscrição na tradição de uma certa modernidade, no que concerne o uso do cenário histórico, enquanto óbvio cenário — “Lancelot du Lac” (1974) de Robert Bresson, “Perceval, le Galois” (1978), de Éric Rohmer, ou “Jeanne, la Pucelle” (1994), de Jacques Rivette.

À *Flor do Mar* (1986), com música de Bach em fundo, o filme mais-que-perfeito do cineasta, fecha este ciclo, na medida em que se insere na visita às luminosidades de um Sul geográfico e mítico e lhe adiciona o já referido marinheiro, de pessoaana memória, que conta a sua história, como o Sindbad do imaginário de uma das crianças do filme. E, numa das cenas do filme, numa esplanada, em que o primeiro plano se ocupa das figuras de ficção, aparece o autor em retrato de família, com a mulher e o filho, ele que já dera voz ao Lívio de “Quem Espera por Sapatos de Defunto” (Luís Miguel Cintra recorda em entrevista, agora publicada na recente edição em DVD, que não pudera, por ter ido para Inglaterra, fazer a pós-sincro-

nização, e fala da personagem como de um *duplo* de João César), e assumira por diversas vezes a *voz-off* de narrador ou fora o rei do banquete final de “Silvestre”.

E é precisamente a “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço” (1970), retrato da nossa “apagada e vil tristeza”, com uma máxima que poderia antepor-se a toda a filmografia de João César (“Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cu donde se não sai.”) que voltamos para esboçar essa outra rima interna com a obra pessoana, a tal criação de uma primeira hipótese de heteronímia. Na sua famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre a génese dos heterónimos, Fernando Pessoa declara: “Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real”³. Ora, no país onde “caem baratas do tecto”, César Monteiro, a braços com os seus próprios fantasmas de um Portugal salazarento e acabrunhado, começa a criar os seus *alter-egos* e escreve uma pequena fábula que ilustra o provérbio do título, destinada a um filme de *sketches* (nunca concluído), à moda da *nouvelle vague*, com a máxima de Godard (“o cinema é uma vigarice”), a presidir à função. Tudo a rimar com tudo.

Lívio tem, pois, o rosto e o corpo de Luís Miguel Cintra e a voz inconfundível do *autor* apropriando-se parcialmente da personagem para nela se projectar e desdobrar: se o documentário sobre Sophia (e bem assim o posterior *À Flor do Mar*) aponta, como vimos, para *O Marinheiro* de Pessoa, o segundo filme, *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, explora inesperadas representações semi-autobiográficas.

De *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972), a segunda *ficção*, fica a introdução da figura essencial de Manuela de Freitas (já a recitar Ésquilo, como em *Veredas*) e uma primeira abordagem ao cinema como espaço de invenção cerimonial, “para acabar de vez com a ideia da família”. Arremedo de cinema-verdade, apresenta o Portugal do imediato pós-25 de Abril, com montagem de cenas do *Nosferatu* de Murnau, incluindo a que vai

ser recriada em *Recordações da Casa Amarela*. Questiona-se a questão da Democracia, com a pergunta colocada ao marinheiro americano (de novo a figuração do marinheiro), e introduzem-se, como motivo, a prostituta, figura com ecos futuros evidentes na obra de João César.

Estavam, pois, lançados os dados para a suprema *transformação*: João César dava corpo a João de Deus, personagem fora (e dentro) dele, e *As Recordações da Casa Amarela* (1989) entrava no imaginário dos portugueses, mais por via do publicitário *spot* televisivo (o tantas vezes citado: “adorei, adorei, adorei”), que por conhecimento, de facto, de uma das obras mais coerentes e ricas do Portugal de depois de Pessoa, numa espécie de refração, encenada para melhor complexificar o *eu*. É ainda em Pessoa que encontramos, em fragmento, a formulação para tal refração: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.”⁴

No entanto, em João César, acentuava-se, sobretudo, a grande ruptura a caminho da derisão, do acentuar de um sublime abjeccionismo, que misturava Schubert e Quim Barreiros; *ressuscitava-se*, na cena do hospício, o Lívio de *Quem Espera por Sapatos...* e terminava-se com uma magnífica citação do *Nosferatu* de Murnau. Comédia urbana do desencanto de se ser português, negro como Céline, de quem se usam excertos, e sacrílego como Junqueiro de quem se lê o melro de *A Velhice do Padre Eterno*, rompe com tudo o que está para trás, mas permite uma ligação, ainda não explorada (como bem sugere João Bénard num dos depoimentos, agora acessíveis por via do DVD) com os contos tradicionais da primeira trilogia.

Visto hoje, avulta como a obra-prima absoluta, que desencadeia o ímpeto final: os dois tomos seguintes da trilogia, cada vez menos negros, porque mais irrisórios e demenciais. *A Comédia de Deus* (1995), com a colecção de pêlos públicos e o aparente aburguesamento da personagem, acentua o carácter de divertimento da auto-exposição, ou auto-imolação, como lhe chama Fernando Lopes - ainda e sempre a contribuição videográfica da integral em DVD. *As Bodas*

de Deus (1998) já funciona num registo completamente surreal, que, como defende Vítor Silva Tavares, se deverá estender a toda a sua obra fílmica, e não só. O carácter onírico da visita ao convento ou do achado da *herança* remetem-nos para a dimensão aleatória que já encontrávamos no tratamento do imaginário popular em filmes como *Veredas* ou *Silvestre*, sendo na trilogia, apesar de algumas fragilidades, a grande ponte para a desejável leitura de conjunto.

Muito curioso se torna o facto de a trilogia de João de Deus, para sempre o seu *ex-libris* criativo, ter aparecido intercalada de filmes intervalares, mais frágeis do ponto de vista narrativo, como pausas para uma *indolência* essencial para o avanço: *O Último Mergulho – Esboço de Filme* (1992) transforma uma *encomenda* num exercício sobre a liberdade de filmar, sem programa nem rigor; esta espécie de autocomplacência, de elogio da preguiça e da loucura, como se a alienação, que espreita toda a obra para se perfilar como centro, a partir de *Recordações*, ganhasse foros de programa. O passeio pela Lisboa dos Santos Populares cita, ainda, em filigrana e em desconstrução, o imaginário das comédias populares lisboetas dos anos 30 e 40, num tempo em que *os pátios das cantigas* já não fariam qualquer sentido. Depois, irrompe com violência provocatória em *Le Bassin de J.W.* (1997), o mais *indefensável* (o mais negro) e o mais inclassificável dos retratos da (des)graça de ser português. Visto em contexto, o strindberguiano, *Le Bassin*, visita aos Infernos do eu descontínuo, ganha novas linhas de força pela radicalidade de um olhar contraditório, no coração da contradição, exposto com inaudita coragem.

Mas regressemos a *Recordações de uma Casa Amarela*, o objecto central deste breve estudo, apresentado no genérico com o sugestivo subtítulo de “uma comédia lusitana”: tudo começa desencadeado por uma legenda, “Na minha terra, chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos. Por vezes, quando brincávamos na rua, nós, crianças, lançávamos olhares furtivos para as grades escuras silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbuciávamos: «Coitadinhos...»”.

Depois sempre com o ecrã em negro, aparece a voz *off* do autor-protagonista (“Aqui

estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento. Tão pesado. Tão triste”), esboçando o carácter metonímico da ficção, para logo, fazendo *raccord* com o genérico e com um longo *travelling* sobre Lisboa, a partir do rio, mencionar o ataque nocturno dos percevejos, identificados mais tarde no dicionário e citados de Maïakovski como *punaesis normalis*. E, a par com esta descrição sábia, elementos da irrisão, caracterização da pobreza: “Esforçava-me por não fazer bulir um pentelho...” ou “O ardor nos tomates só começou mais tarde, pela manhã...”.

A definição da personagem, entre o patético da progressiva depauperação e a ferida dignidade que o uso da sonata de Schubert sublinha, ganha contornos no diálogo com a dona da pensão, D. Violeta (a emblemática Manuela de Freitas), que fala da casa não como de uma casa velha, infestada pelos percevejos, mas de uma casa barroca, já filmada pela televisão.

A matriz para este universo picaresco (barroco ou pré-barroco) encontramos-la na literatura espanhola iniciada com Lazarillo de Tormes (1554), alternativa às novelas pastoris e aos romances de cavalaria: o seu tom realista e satírico, introduzindo um imaginário urbano de mendigos e marginais, como heróis ou anti-heróis da ficção, serve-nos à maravilha para caracterizar a personagem de João de Deus.

Lemos no posfácio de Francisco J. Sanchez e Nicholas Spadaccini, a *The Picaresque Tradition and Displacement*, intitulado “Revisiting the Picaresque in Postmodern Times”: “An analysis of picaresque literature cannot be separated from [...] the question of social marginality. [The] meaning of this type of literature lies in the description of the *picaro*’s interaction with the urban world [...]. It may be said that the *picaro* now replaces the Knight errant as a mediator of knowledge as his wanderings in an urban setting give the reader access to a variety of experiences that [...] represent differing degrees of social interactions undertaken in pursuit of some of the symbols of wealth”.⁵

Assim se poderiam integrar no sub-género picaresco as deambulações de João de Deus, por uma velha Lisboa de cheiros e sabores,

guiadas por um aleatório fragmentado em episódios vários, trazendo à liça a problemática da honra e do estatuto social: “[El] tema del hambre, de la indigencia y la lucha por la vida, sino alrededor de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social heredada, ya que el pícaro es la negación viva de esta honra externa.”⁶

Tal noção de honra recuperada explicaria, por exemplo a subida na escala social operada na passagem para *A Comédia de Deus*, com João de Deus, agora aburguesado, gerindo uma gelataria e na descoberta e dissipação de uma fortuna encontrada, por via do acaso, em *As Bodas de Deus*, terceiro e último volume da trilogia.

Uma vez instalado nesta dimensão pícara que daria sentido à intervenção satírica, já anteriormente esboçada, João César Monteiro confere ao seu mundo ficcional uma espessura que jamais abandonará. Para além da trilogia de João de Deus, haverá ainda uma exploração lateral do fenómeno heteronímico no entretanto abandonado e sarcástico, João Raposo do Audiovisual de *Conserva Acabada* (1989)⁷, reflexão televisiva sobre a voga do audiovisual, como designação, e sobre os ridículos da *indústria pessoana*, patente em effígie na estátua sentada do poeta, junto à Brasileira do Chiado.

Terminada a segunda trilogia e instituída a dimensão picaresca, regressa-se à primeira trilogia com outra acutilância: *Branca de Neve* (2000) constitui o “conto de fadas” possível, após a “viagem aos infernos e à loucura” de João de Deus e de João César, apesar de João de Deus, no strindbergiano *Le Bassin*. O equívoco que a obra ao negro gerou numa crítica cega e numa opinião pública, que continuava a consumir o mito, sem lhe conhecer a obra, fez de uma pacificação pelo literário (Walser como *alter-ego* impossível e matriz para a paixão da escrita) a provocação máxima, que nunca pretendeu ser. Não se tratava de uma instalação, como se sugeriu, mas da filmagem rigorosa e apaixonada da palavra dita. Todos os inquisidores deste mundo encontraram pretexto (errado) para a irradiação do génio.

Felizmente, não o conseguiram e na obra final, *Vai e Vem* (2003), que o público increditavelmente ignorou, temos a noção

de que, embora estejamos perante a grande síntese, também o filme-testamento, tudo se nos revela como uma aparição, um renovado gosto de filmar, a procura de outro olhar, de uma alegria de fixar o real (nunca se filmou assim um autocarro como lugar de encontro e de partilha), com a fractura indizível que já estava presente em *Sophia*, o “opus 1”.

O parálítico do olho do cineasta propõe, assim, uma derradeira auto-representação, no que poderíamos considerar, usando, ainda e sempre, a obra de Pessoa como modelo, um

semi-heterónimo, o de João Vuvu que revisita e fecha a obra fílmica com remissões para João de Deus (na sua obsessão pelas ninfetas, por exemplo), agora investido de uma pulsão de morte mais forte do que as vidas múltiplas em que se desdobrara, imperfeitamente, no ecrã. Alcançada a honra final do artista, numa dignidade conquistada à custa de todos os irrisórios, João Vuvu é e não é João de Deus; é e não é João César Monteiro, figura unificadora e fragmentada de toda a sua obra.

Bibliografia

Bataillon, Marcel, *Pícaros y Picaresca: La Pícaro Justina*, trad. Francisco R. Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.

Benjamin, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica”, in *Estéticas do Cinema*, org. e trad. de Eduardo Geadá, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. 15-49.

Pessoa, Fernando, “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, in *Páginas de Doutrina Estética*, org. Jorge de Sena (2ª ed.), Lisboa, Editorial Inquérito, s.d., pp. 193-206.

Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, s.d..

Sanchez, Francisco J. e Nicholas Spadaccini, “Revisiting the Picaresque in Postmodern Times”, in Giancarlo Maiorino, ed., *The Picaresque. Tradition and Displacement* Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1966.335.

¹ Universidade de Lisboa.

² Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Técnica”, in *Estéticas do Cinema*, org. e trad. de Eduardo Geadá, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, p. 31.

³ Fernando Pessoa, “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, in *Páginas de Doutrina Estética*, org. Jorge de Sena (2ª ed.), Lisboa, Editorial Inquérito, s.d., p. 199.

⁴ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, s.d., p. 93.

⁵ In Giancarlo Maiorino, ed., *The Picaresque Tradition and Displacement*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1966, pp.296-297.

⁶ Marcel Bataillon, *Pícaros y Picaresca: La Pícaro Justina*, trad. Francisco R. Vadillo, Madrid, Taurus, 1969, pp. 215-216.

⁷ Óbvio jogo paródico de palavras e conceitos com o filme de João Botelho, *Conversa Acabada*, sobre as complexas relações poéticas e epistolográficas entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

Em defesa de uma “ecologia” para o cinema português (ou questões levantadas pelo desaparecimento de um ecossistema)

Nuno Aníbal Figueiredo¹

“Nós saímos de um país sem imagem. A imagem do país que temos é muito construída pelo cinema. Há a consciência, em qualquer cineasta português, que o cinema foi uma escola para muita gente e foi também uma maneira de fixar um país que estava a deslocar-se a uma velocidade inacreditável. Eu acho que isso está filmado, acho que o cinema português fixou esse deslocamento. E foi capaz de filmar muita coisa ao mesmo tempo: um país muito longínquo no tempo, na História, etc.. Era tudo isto e, simultaneamente, um país muito contemporâneo.”

João Mário Grilo in
Número Magazine nº 18

O ponto de partida para este texto encerra uma inquietação prévia ao problema: que imagem do país o cinema português nos deixou? Isto é, saber, ao fim e ao cabo, qual teria sido a imagem de Portugal sem uma ideia de uma cinematografia nacional, um imaginário comum que coube ao cinema português, depois e a par de outras artes ou expressões, (re)criar ou perpetuar?

Dizemos prévia, porque subjacente a esta “ideia” está uma espécie de empenhamento político que integrou há pouco menos de meio século uma boa parte dos nossos cineastas (e os, de longe, mais bem sucedidos, dentro e fora). Este *engagement* não foi fruto de uma mera reacção face à paupérrima produção cinematográfica anterior ao advento do Cinema Novo (inaugurada pela geração de 60 e a que os “anos-Gulbenkian” deram continuidade), nem à situação política e social do país condicionada por décadas de ditadura. Aliás, a pugna efectuada por esta terceira geração de realizadores (a seguir à dos pioneiros modernistas, com Leitão de Barros, Brum do Canto, Chianca de Garcia ou António Lopes Ribeiro, e à da década de

50, a mais negra do cinema português, da qual apenas se retém a obra de Manuel de Guimarães) em detrimento do putrefacto “cinema nacional” do Antigo Regime não foi só maior, como bem mais fácil de levar a termo do que a operada em França pela Nouvelle Vague. Ou seja, independentemente da sua consciência plena ou não, desde essa viragem histórica, a principal preocupação política deste *corpus* de autores foi a da salvaguarda do direito à existência de um cinema de raízes profundamente nacionais, em cujo paradigma encontravam não só a obra singular, até então escassa, de Manoel de Oliveira, como a do quase “invisível” António Campos. Uns, os seus detractores, denunciarão os limites artesanais e a subsidiada situação de dependência; outros, os seus apologistas, reclamarão por uma autonomia artística, afirmando uma identidade própria a defender.

Toda a produção a partir dos anos 60 ficará marcada por esta cisão entre a apelidada “vertente cinema de autor” do nosso melhor cinema e a tímida apetência pela criação de uma indústria cinematográfica nacional, tendo como modelos ou a mítica idade de ouro associada à comédia popular ou outro qualquer importado. O primeiro é sustentado pelo enorme equívoco (que ainda hoje persiste) de que houve nos idos do Estado Novo um cinema de sucesso e de grande impacto público. Para além da teatralidade dos métodos e do profundo desfasamento com o cinema feito lá fora (mesmo o de propaganda), esta evidência assenta, afinal, numa produção escassa em sucessos. Entre o primeiro filme (*A Canção de Lisboa*), de 1933, e o último do género (*O Costa de África*), de 1954, apenas nove comédias ajudam a perpetuar um mito, servindo para encobrir tanto o facto de que nem os filmes citados foram à época grandes êxitos de bilheteira, ao contrário do que às vezes se pretende fazer crer, como a oposi-

ção de alguns a uma tentativa séria de fazer um cinema moderno em Portugal.

Quando falamos desta componente política do cinema português, referimo-nos, sobretudo, à preocupação e ao ímpeto que soube unir sensibilidades tão diversas num mesmo apelo: o esforço pela afirmação de algo inexistente até à data e pela manutenção, a partir daí, dessa identidade precária, constantemente à mercê de usurpações impostas por modelos importados, fossem eles do cinema norte-americano, primeiro, agora e sempre, ou televisivos, mais recentemente. No que diz respeito à hegemonia do sistema e da linguagem ditada por Hollywood, que perpassa a generalidade das cinematografias, este modelo tem servido não só para subtrair ao nosso cinema, como a qualquer outro, o direito a uma paisagem própria e a todos os mundos possíveis que se criam à sua imagem. Ou seja, trata-se da contaminação por parte de um imaginário preciso, delimitado e modelado de outros que já existiam antes da invenção do cinema e que lutam por sobreviver à colonização massiva do cinema norte-americano. Não se trata, pois, de patriotismo ou de protecção cultural, mas de salvaguardar um património que é o direito a um imaginário identitário. Sobre tudo quando pensamos nas especificidades culturais de que as diversas cinematografias “nacionais” (mesmo que pulverizadas por inúmeras e diversas visões pessoais) mais não são do que um ponto numa linha de continuidade que engloba outras visões noutras artes.

Já a invasão televisiva surge, conjunturalmente, depois do aparecimento, no início dos anos 90, dos canais privados e é, desde logo, enquadrada pelas sucessivas leis que adequaram o cinema a uma lei geral do audiovisual. A televisão não só tem colonizado toda a paisagem portuguesa, até porque tem uma velocidade de produção que o cinema não consegue acompanhar, como afeiçoou o espectador aos seus modelos narrativos, a uma linguagem sem distinção formal, espécie de estética industrial no seu “grau zero”, onde estão definidos *a priori* os conteúdos e as suas aparentes ou supostas diferenças. Na sua aparência inócua, subjaz uma estratégia de dominação que uniformiza todas as imagens em circulação, reciclando

toda a memória da arte neste “reino do campo único”. O resultado que se pretende impor é um híbrido, o telefilme, aquilo que o crítico e teórico Serge Daney vaticinou em 1982 para o cinema e a televisão, “um velho casal” cada vez mais parecido².

Que risco existe, então, para uma cinematografia tão frágil como a portuguesa e para toda a visão heterogénea do mundo, a submissão a modelos reducionistas, sejam estes produzidos e distribuídos por uma cinematografia como a norte-americana, sejam condicionados pela realidade imposta pela televisão? Que espaço haverá, depois da nova lei do cinema, para a pretensa “ecologia” que, no entender de João Mário Grilo, contribuiu para a especificidade do cinema português?

Numa entrevista concedida à *Número Magazine*, este cineasta e investigador considera que o período que vai desde o advento do Cinema Novo até ao final dos anos 80 é marcado por uma experiência colectiva singular, que foi capaz de preservar no interior do cinema feito em Portugal uma certa “ecologia”³. Esse ambiente específico terá sido determinado mais por condições de produção do que por factores culturais. De facto, o movimento iniciado nos anos 60 foi não só precursor de uma “ideia” para uma cinematografia de raízes nacionais (sublinhe-se, de uma “ideia” primeira de cinema), como terá registado o nascimento, em simultâneo, de toda uma geração de realizadores e técnicos que fará o cinema português nas próximas décadas, mesmo entre avanços e recuos. *Os Verdes Anos* (1963) é, neste caso, paradigmático, uma vez que se trata da obra de estreia de um realizador (Paulo Rocha), mas também de um produtor, de novos técnicos e actores. Nos créditos de *Os Verdes Anos*, *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) e *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965), vemos os nomes de Fernando Matos Silva, Elso Roque ou Acácio de Almeida, o que demonstra a existência de um “corpo unificado” nos filmes produzidos por António da Cunha Telles. É, aliás, esse o argumento corolário dos que defendem a tese de que é *Os Verdes Anos* e não *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, ou *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos, o filme inaugural e fiel depositário do termo *novo*:

“Não só o filme se inseria numa estratégia de produção que visava a continuidade (um produtor, Cunha Telles, reúne à sua volta os cineastas disponíveis – disponibilidade física e teórica, entenda-se – e são eles Paulo Rocha, Fernando Lopes, Fonseca e Costa e António Macedo), como igualmente essa produção se dotara previamente de quadros técnicos formados pelo 1º Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema Experimental, onde Cunha Telles era também elemento capital e donde, no domínio da fotografia, do som e da montagem saíam as figuras dominantes em todo o cinema português que se segue a *Os Verdes Anos*”⁴.

Para um grupo nascido para o cinema sensivelmente na mesma altura, esta coesão e solidariedade eram sentidas e transmitidas quer dentro do próprio *set*, entre cineastas e equipas, quer fora (basta verificar o relatório “O Ofício do Cinema em Portugal”, saído da I Semana do Cinema Novo Português, em 1967, no Porto, assinado por vinte cineastas e dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian e a cooperativa que daí nasce três anos depois). Teria sido inevitável que este *corpus* a que Paulo Rocha chamou “a escola portuguesa”, designação defendida por tantos outros depois dele, afirmasse um “novo” cinema ao impor uma ruptura estética-ideológica com o cinema anterior. Esta (re)invenção nasce sem prejuízo do cinema tradicional português, “já morto”, como afirma António Roma Torres [1972:15], mas em resposta ao “ridículo cinematográfico” que até então imperava, tanto em termos qualitativos como quantitativos. É talvez por isso que durante uma década surja a indefinição sobre qual a tendência estética predominante do movimento e, consequentemente, qual a fase (e face) inauguradora, fazendo coabitar lado a lado obras, filmes e correntes aparentemente contraditórios para o desejo de um grupo unificado em termos estéticos.

O mesmo Roma Torres [idem:29-30] avança, em 1971, três tendências como hipótese de sistematização: em primeiro lugar, iniciado com *Dom Roberto* e tendo o próprio Ernesto de Sousa, Alfredo Tropa e Paulo

Rocha (?) como exemplos, um cinema de contornos neo-realistas, à semelhança do italiano do pós-2ª Guerra Mundial, mas menos influenciado por este cinema do que pela corrente literária portuguesa; em segundo, “um cinema existencialista – mais influenciado pela confirmação da Nouvelle Vague e pela evolução estética de cineastas como Antonioni”, com uma linguagem “mais elaborada, mais simbólica, abrindo-se progressivamente à parábola política”, integrando António Macedo, Cunha Telles, Fonseca e Costa e António-Pedro Vasconcelos; e, finalmente, através de Manoel de Oliveira e Fernando Lopes, “um cinema de ruptura” – projectado já a partir de *Belarmino* e de *O Acto da Primavera* (1962), uma linha documental que se construía em ficção recusando a aparência naturalista, evidenciando uma montagem de contrastes”.

Até para quem hoje considere totalmente descabidos alguns dos exemplos citados, nomeadamente Paulo Rocha, a divisão proposta permite retirar duas ilações, sem prejuízo de estas se revelarem anacrónicas. Fazendo jus ao esforço também teórico (mesmo que de algum modo inglório) de ligação do cinema português, pela primeira vez na sua história, com as tendências mundiais, duas das correntes reflectem pelo menos o entrecruzar da produção portuguesa com a experiência cinematográfica estrangeira. Nota-se no discurso à volta de ambas a vontade expressa de adquirir, para além da interna, uma legitimidade que advém das influências de correntes contemporâneas. Esse reconhecimento, aliás, começa pelos contactos mantidos por alguns dos cineastas portugueses com autores estrangeiros (P. Rocha foi assistente de Jean Renoir em *Le Caporal Epingle* e Fonseca e Costa de Antonioni em *L'Eclisse*), mas também com a aceitação e os prémios que os primeiros filmes granjearam em festivais um pouco por toda a Europa (*A Promessa*, de António Macedo, 1972, foi o primeiro filme português seleccionado em Cannes).

O que dizer então do peso da tradição nesse esforço de legitimação? Serão herança de uma mesma filiação oliveiriana os laivos de neo-realismo de E. Sousa ou A. Tropa, sem a toada ruralista de Brum do Canto ou Manuel Guimarães, e as primeiras incursões

“vanguardistas” (o cartaz de *Os Verdes Anos* anunciava “A Nova Vaga chegou a Portugal”)? Para baralhar, não só *Aniki-Bóbo* (1942) era a única ficção até à data de Oliveira, como M. Guimarães tinha sido seu assistente de realização nesse que já foi considerado o filme precursor do neo-realismo. Essa fuga a uma universalidade (tentativa de legitimação a partir de dentro) capaz de perverter a identidade desse *corpus* é mais evidente, por isso, nessa terceira “tendência” avançada por Roma Torres, uma vez que ela parece escapar melhor a uma qualquer correspondência directa com o que influenciaria fora (naquela que é a segunda das ilações possíveis) e porque, além do mais, tem Oliveira como garante de autenticidade. É verdade a sua influência ou a possível aceitação de uma mesma paternidade estética em ambas as tendências anteriores, mas Oliveira não está, nem nunca esteve, no neo-realismo e, muito menos, na Nouvelle Vague. A invenção da tradição operada no cinema moderno português faz-se em torno da obra de Oliveira mesmo que a desfiliação se dê em breve e que aquilo que correspondeu ao forte espírito de solidariedade, digamos artística, da geração fundadora dê lugar à “solidão” (sentimento com que o mesmo P. Rocha definirá esse estádio) e à sua cisão definitiva a partir da polémica em torno de *Amor de Perdição*, em 1978.

No entanto, as condições de produção mantiveram-se praticamente inalteradas durante as décadas de 70 e 80. Mesmo quem, em defesa de um “outro” cinema português, promovia a desvinculação a essa “escola portuguesa” do Cinema Novo, não deixava de construir uma “ideia” presa a um conceito de identidade “resultado de uma tripla vontade (invenção artística, resistência à normalização industrial e interrogação sobre a questão nacional portuguesa)”⁵. Se a última é essencial e exclusivamente para debater a nível temático, as duas primeiras foram desde sempre consideradas os factores que mais contribuíram para a criação de uma cinematografia justamente considerada uma das mais felizes do mundo. Nesta “região demarcada de produção cinematográfica”, conforme a metáfora de António-Pedro Vasconcelos⁶ (curiosamente, uma das vozes que mais vezes reclamou por uma indústria nacional de

cinema), subsistia, pelo menos até há pouco tempo, o predomínio da figura do realizador face ao produtor.

A década de 90 viu serem produzidas dez longas metragens de ficção, em média, por ano. Esses cerca de 100 filmes reflectem, mesmo que alguns irregularmente, a visão de perto de 60 realizadores diferentes. Só que, pese embora os cineastas portugueses se mantenham fora do espartilho comercial, as condições de produção alteraram-se radicalmente. As equipas de filmagens são agora compostas por técnicos que trabalham no cinema apenas episodicamente, estando, na maior parte do tempo, ocupados a fazer televisão, o que acaba por moldá-las a um outro modo de produção. A esta erosão progressiva daquele que bem podia ser considerado o âmbito “familiar” do cinema feito em Portugal, há que acrescentar a cada vez maior contradição entre o modelo e a realidade nacional, até porque um filme é sempre fruto de uma colaboração técnica e artística que poucos cineastas controlam cabalmente. Se um filme é também um reflexo directo do seu próprio processo de produção, essa é uma realidade ainda mais premente no caso “singular” (para não dizer artesanal) português. A experiência que o condiciona define-o em grande medida, assunto sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, em jeito de conclusão, relativamente à experiência de Pedro Costa em *No Quarto da Vanda* (2000), mas que serve também para aquelas que consideramos serem as razões para a especificidade do imaginário cinematográfico português consolidado a partir do Cinema Novo.

Se atentámos nas razões que possibilitaram em termos de condições de produção a existência de um *habitat* preservado para os cineastas portugueses e para a sua “ideia” de cinema português, não podemos deixar, ainda, de referir o papel que os factores culturais desempenharam nessa preservação e quais as suas consequências.

Primeiro, é necessário verificar que os cineastas portugueses que, mais ou menos timidamente, tentaram uma aproximação com o cinema feito fora de portas encontraram-se, durante décadas, confinados ao género documentário, muito por força das circunstâncias políticas e económicas. À situação

precária vivida por Oliveira durante os seus 22 anos de interregno ficcional, entre *Aniki-Bóbo* e *Acto da Primavera* (aceitando que se trata de uma ficção), contrapõem-se os sinais de esperança augurados por uma nova geração (F. Lopes, A. Macedo, P. Rocha) iniciada com trabalhos que de alguma forma revelam uma faceta documental, demarcando-se claramente do pendor nacionalista do filme histórico e moralista da comédia popular, à época já pouco pródiga na crítica de costumes e mais glorificadora de vedetas nacionais do desporto, da tourada e do cançonetismo.

Dáí que não haja volta a dar: o melhor cinema português até aos anos 60 é nele que tem o seu terreno, mas não a sua justificação, encarado essencialmente enquanto pretexto para ensaio e a maior parte das vezes desabafo perante a conjuntura do país. A tradição não-realista do (moderno) cinema português surge, em primeiro lugar e paradoxalmente, em virtude da impossibilidade de uma ficção assumida, de uma sublimação do real patente quer no género documentário, quer na influência neo-realista exercida sobre a pouca ficção aproveitável anterior aos anos 60. Na maioria desses filmes, a procura de uma realidade portuguesa, ora surge subteraneamente, ora é intencional, mas nunca explícita. A excepção é uma e chama-se António Campos. Roma Torres refere precisamente esse contraponto, citando o diálogo mantido entre o autor de *Vilarinho das Furnas* (1971) e Oliveira, a propósito do despojamento de A. Campos nesse filme, ao contrário do exemplo dado por *Acto da Primavera*⁷. Tudo o resto vive dessa “impureza” que uns clamarão como sendo a essência do cinema português, outros a consequência exacta de uma verdadeira primeira articulação com as vanguardas cinematográficas mundiais da época (refira-se a influência de Dreyer, nomeadamente de *Gertrud*, na ficção oliveiriana ou as desconstruções de Straub, um dos cineastas mais referidos por mais do que uma geração de realizadores portugueses) e outros, ainda, prova determinística de uma limitação ficcional: cinematográfica e cultural.

Essa “impureza” é tanto do documentário, como da ficção. Muito do melhor cinema português revela uma mesma dificuldade

genética para com as convenções próprias de um cinema de cariz naturalista. Uns acusam-no de inabilidade narrativa, outros de uma propensão cultural para a poesia em detrimento da prosa. Em jeito de prova, sublinhamos duas constatações que parecem receber unanimidade. Frequentemente tentada, a filmagem de histórias muito pouco portuguesas tem dado origem a filmes híbridos, cujo desconcerto resulta da tentativa de transcrição de um imaginário importado através de um modelo que nunca se destaca da estética estandardizada para TV. Também a escassa ligação do cinema português com a literatura romanesca não pode ser explicada apenas pela difícil adaptabilidade da maior parte das nossas obras literárias, mas sobretudo pelo pouco interesse que tais sempre suscitaram nos nossos cineastas, sendo Oliveira a enorme e honrosa excepção.

Cinematografia essencialmente poesia ou marcadamente pintura⁸, como sugere João Bénard da Costa em *Cinema Português?* (documentário-entrevista de Manuel Mozos ao director da Cinemateca Portuguesa, em 1996), nela prevalece um olhar intenso, excessivo, sobre a realidade que retrata, revelando a sua dupla natureza. É à volta dessa metafísica, dessa tentativa de dar uma consciência à realidade e não de subordinação do real a uma intriga ou conflito dramático, que se tece o discurso de Bénard da Costa, mas também de José Manuel Costa ou J. Mário Grilo⁹. Ao contrário do cinema norte-americano, cinema da “ilusão” por excelência, o cinema português tem-se perfilado como um cinema da “não-ilusão”¹⁰, avesso à habitual caução que a ficção exige, porta aberta a todo e qualquer escapismo.

Também no que diz respeito às determinações culturais, algo mudou no panorama português, pelo menos na última década e meia. Por um lado, tem havido uma incorporação excessiva de outros imaginários naquele que está preenchido cinematograficamente desde os anos 60. A região de Trás-os-Montes, espécie de território mítico para o cinema português, de A. Campos a António Reis, passando esporadicamente por Oliveira, já não serve de cenário para o retrato metafórico de um país isolado, encarcerado na sua experiência presente, e mitológico, enquanto síntese anacrónica das suas raízes

geográficas e culturais, nem tem tido substituto à altura, agora que a paisagem está definitivamente filmada pela televisão. Se há um filme que representa o toque de finados é *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, documentário acerca de um mundo prestes a desaparecer. Por outro lado, emerge uma nova geração de realizadores cuja obra, não renegando o cinema passado, aparenta alguma desfiliação, sobretudo a qualquer ideia de escola portuguesa. Portugal pode não constituir aqui uma excepção. Se têm caído em desuso as teorias cinematográficas que dão primazia às questões nacionais, não é isso também fruto dos condicionalismos político-económicos da situação de domínio da indústria cultural norte-americana? O facto é que, à falta de uma preocupação deliberada (mais ou menos evidente) de dizer algo sobre o país ou acerca do seu imaginário mítico, social ou até político, tem sido o documentário e não a ficção a dar os melhores exemplos de tomada em mãos dessa missão de pensar o país e a sua história: *A Dama de Chandor* (Catarina Mourão, 1998), *Outro País* (Sérgio Tréfaut, 1999) ou *Natal de 71* (Margarida Cardoso, 2000). Com o aparecimento, pela primeira vez, de um movimento assumidamente documentarista em Portugal, terminam, enfim, as barreiras psicológicas que toldavam as gerações mais velhas de uma relação mais directa com o real. Curiosamente, na exacta proporção inversa em que vão escasseando os exemplos dessa “impureza” ficcional ou documentarista que tantos e tão singulares filmes legou o cinema português.

Vimos como um *corpus* de autores emergiu nos anos 60, perseguindo uma “ideia” de e para o cinema português, (re)inventando uma tradição (in)existente e (re)criando um imaginário identitário comum, determinado e preservado pelas condições de produção específicas que esta geração fundadora encontrou e pelas especificidades culturais herdadas de trás. Esta “ecologia” vê-se agora ameaçada com a normalização industrial que se avizinha devido à cada vez maior pressão do público e à adequação progressiva do cinema a uma lei geral do audiovisual que o empurra para fora do território da arte.

Paradoxalmente, é mais uma vez no interior desta linha de tradição que aqui se expôs, e não de qualquer modelo importado, que encontraremos a melhor prova de sobrevivência e internacionalização dada pelo cinema português nos últimos anos. *No Quarto da Vanda* é, até por razões profiláticas, um exemplo a reter de resistência a essa normalização industrial, impondo uma salutar convivência com as novas tecnologias, ao mesmo tempo que se inscreve numa crítica acérrima às actuais condições de produção em cinema. No debate que se seguiu à projecção do filme em Serpa, em 2000, por ocasião do Seminário Internacional sobre Cinema Documental Doc’s Kingdom, Pedro Costa referiu-se a esse mesmo mal estar quando interpelado por Thierry Lounas acerca da hipótese sugerida pelo crítico do *Cahiers du Cinéma* de que o realizador estaria a reagir contra as coisas que são do funcionamento básico da ficção e da produção de ficção:

“Eu começo a ter um desgosto enorme com a maneira de fazer filmes. Acho que é uma coisa tão violenta, cega, surda e muda... a equipa, o *catering*, os horários, as folhas de trabalho...”¹¹

No Quarto da Vanda insurge-se contra tudo isso, barricando-se numa “outra” forma de produção, mais livre do que o esquema pesado da indústria, que impede mais do que ajuda, que inviabiliza mais do que facilita. A par destes condicionalismos surgem uma política e uma economia de cinema que, aliadas a uma ética, transformam este filme num objecto seminal na história do cinema português e no contexto do cinema contemporâneo.

Crucial para a nossa tese é essa espécie de “armadilha” realista, tanto pelo género – documentário – como pelo tema, que P. Costa foi capaz de montar. Acerca dela, Thierry Lounas fala de uma “total ausência de sintomas do ‘real’”¹². Emmanuel Burdeau, também do *Cahiers*, no mesmo debate, prefere conciliar a ausência da violência habitual do documentário, uma vez que “não há nenhum efeito de ‘real’”, com a ausência da violência da composição inerente a grande parte das

ficções e, por isso, o situa nesse cruzamento¹³; e não esquece o papel que as condições de produção desempenharam no potenciar deste resultado:

“Do que eu gosto no filme, o que o torna novo, é que talvez pela primeira vez temos a impressão de que este filme pôde ser feito de duas maneiras *a priori* completamente opostas: a primeira forma seria a observação, a paciência, filmar muito de uma forma repetida e continuada. Gosto muito quando o Pedro diz que apanhava o autocarro para ir lá todos os dias, da forma menos artística possível, menos premeditada no sentido em que a premeditação é de tal forma repetida, que se torna rotina e nos põe ao nível do retrato absoluto. A segunda maneira seria na montagem, pois ao utilizarmos o método totalmente oposto já não estamos no nível do retrato mas sim no da construção levada ao ex-

tremo. Vemos que há muito trabalho: manipulação do som, falsos campos / contracampos – que não podem ter sido feitos ao mesmo tempo, pois só havia uma câmara e penso que o Pedro não poderia ter interrompido as conversas para o fazer. Se há qualquer coisa de novo é aqui, é no levar ao extremo o método do que se chama o realismo e levar ao extremo o método do cinema de montagem.”¹⁴

O filme de P. Costa é também invulgar porque revela um realizador português que, começado na ficção, faz o percurso inverso daquela que tinha sido a norma da geração fundadora. Não para proceder, como então, a qualquer lógica de substituição – até porque, como afirmou já várias vezes, a maioria dos documentários, o documentário puro, não lhe interessa –, mas antes para prosseguir naquela que é a característica do melhor cinema português e que *No Quarto da Vanda* faz por preservar. Vamos ver até quando.

Bibliografia

AAVV, *Os Debates – Doc's Kingdom 2000*, AporDOC, 2002.

Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema – Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Grilo, João Mário e **Monteiro**, Paulo Filipe (org.), *O Que é o Cinema? – Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

Matos-Cruz, José de, *O Cais do Olhar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.

Pina, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1987.

Torres, António Roma, *Cinema Português, Ano Gulbenkian*, Porto, Soares Martins, 1972.

Turigliatto, Roberto (coord.), *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese 1970-1999*, Turim, Lindau, 1999.

⁴ M. S. Fonseca in folha policopiada da Cinemateca Portuguesa distribuída aquando da exibição do filme *Os Verdes Anos*.

⁵ Denis Lévy, “Introdução” in *L'Art du Cinéma* (especial Manoel de Oliveira), Agosto de 1998.

⁶ Cit. in J. Bénard da Costa, *Histórias do Cinema – Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p.184.

⁷ Cf. A. Roma Torres, ob. cit., pp.44-45.

⁸ Acerca desta dupla ligação, apetece ainda “revisitar” Noronha da Costa, para quem o cinema era antes de mais a perpetuação da promessa Romântica de transformação do espaço cenográfico em espaço-ecrã. Segundo o pintor, a arte da pintura teria tido os seus raríssimos momentos altos em Portugal na representação de uma “imagem errante, indefinível”. A poesia, de Camões a Pessoa, seria por isso uma consequência exacta dessa “imagem inencontrável” (Cf. catálogo da exposição “Noronha da Costa Revisitado”, comissariada por Nuno Faria e Miguel Wandschneider).

⁹ Cf. J. B. da Costa no documentário *Cinema Português?*, de Manuel Mozos; J. M. Costa in R. Turigliatto (coord.), *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese 1970-1999*, Turim, Lindau, 1999; e J. M. Grilo na citada entrevista a *Número Magazine*, nº 18.

¹⁰ Cf. J. M. Grilo na citada entrevista a *Número Magazine*, nº 18.

¹¹ Pedro Costa in *Os Debates – Doc's Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.80.

¹² Thierry Lounas in *Os Debates – Doc's Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.75.

¹³ Emmanuel Burdeau in *Os Debates – Doc's Kingdom 2000*, AporDOC, 2002, p.76.

¹⁴ Idem, p.94.

¹ Universidade Autónoma de Lisboa.

² Cf. Serge Daney, “Como Todos os Velhos Casais, Cinema e Televisão Acabaram Por Ficar Parecidos”, in *O Que é o Cinema? – Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, pp.223-228.

³ Cf. João Mário Grilo in *Número Magazine*, nº 18.

Câmara Clara, um diálogo com Barthes

Oswaldo L. dos Santos Lima¹

No livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes tece conceitos úteis para qualquer pesquisador que se envolva com o universo das imagens fotográficas. Nesta derradeira obra Barthes estabelece uma relação entre a câmera clara, onde a imagem para ser reproduzida necessita da mão do homem, e a câmera obscura que produz uma imagem ligada ao referente através de sua emanção luminosa.

O texto se constrói entre a escrita acadêmica, precisa e analítica, e a literária, emocional e metafórica. Desta forma qualquer tentativa de análise se vê amarrada por esses dois pólos, que ora nos afastam de um pensamento analítico e ora nos aproximam de suas proposições conceituais. Entretanto, o caráter emocional da escrita somente aprofunda seu teor científico pois aproxima o leitor da essência da imagem fotográfica.

Barthes, logo no início de seu texto, nos antecipa as dificuldades metodológicas enfrentadas por quem deseja analisar a fotografia.

“Quem podia guiar-me? Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostras, caso se queira constituir um corpus) a fotografia se esquivava.”²

Por conseguinte Barthes se projeta como mediador, como medida do saber fotográfico, como atesta: “Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo.”³

Para então assinalar as três práticas ligadas à fotografia: fazer, suportar e olhar. O fazer representado pelo Operator. O olhar representado pelo Spectator, posição assumida pelo autor. O suportar se referindo ao Spectrum e ao referente e sua condição inevitável de retorno do morto.

Ao se posicionar como Spectator para análise, Barthes se afasta da Foto-segundo-o-fotógrafo.

“No entanto, **dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida que nunca a conheci**; não podia unir-me à coorte daqueles (os mais numerosos) que tratam da Foto-segundo-o-fotógrafo.”⁴

Contudo, o corte metodológico que o coloca na posição de espectador, parece não ser capaz de afastá-lo da emoção do operador que é, durante o livro, diversas vezes imaginada.

“Eu podia supor que a emoção do Operator (e portanto a essência da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo) tinha alguma relação com o “pequeno orifício” (estênopo) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer “captar” (surpreender)”⁵

Barthes funde, na sua idéia de estênopo, dois orifícios distintos: o visor – enquadramento – e o pequeno orifício – responsável pela indicialidade da imagem fotográfica:

“A moldura se tornou o primeiro filtro de acesso ao universo exterior e janela metafórica ao ligar o mundo interno ao externo, o interoceptivo ao exteroceptivo, o *operator* ao *spectator* numa dinâmica de relações latentes do aparelho e agora realizadas pela vontade e obra humana. O fascínio inicial que se detinha no orifício de entrada dos raios luminosos, janela responsável pela contigüidade física do referente, foi migrando para uma outra janela na fotografia contemporânea. Do orifício, que dá conta da representação figurativa do referente, passa-se à moldura, que representa o poder daquele que opera o aparelho”⁶

Punctum e Studium

Barthes afirma sobre o punctum: “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).”⁷

O punctum não está relacionado com as intenções do fotógrafo, com a cultura do operator, com sua visão do mundo. Ele depende do spectator se sentir ferido, pungido por determinada imagem. Ao contrário do studium que é uma espécie de educação, de “saber” que permite encontrar, para Barthes, o operator e suas intenções.

“É o studium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.”⁸

Segundo Barthes o punctum se subdivide em: forma e intensidade. O primeiro dá conta do detalhe da imagem que irá feri-lo. Esse detalhe está na imagem e pode vir a ser uma gola, um colar, uma pedra onde a sua condição dentro do quadro remeta a um extra campo, um campo cego.⁹ “O punctum é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.”¹⁰

No que concerne a intensidade o punctum que, não é o detalhe, mas sim o tempo e sua ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”)¹¹, sua representação pura. Nem todas as imagens nos oferecem um punctum. Algumas permanecem inertes ao olhar provocando-nos apenas um interesse geral, um studium.

Porém, no avesso do processo, encontramos a figura do operator e a necessidade de relativizar o conceito de punctum. Parece-me obrigatório fazê-lo neste momento através da análise do processo fotográfico.

“Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não ape-

nas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operator: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco).”¹²

O operator, ao fotografar, corta o fluxo natural da vida transformando a forma do que era íntegro em parcial e o tempo que era contínuo em fragmento. Seu espaço topológico determina sua mirada sendo ele o tanto de real – enquanto corpo – que define parte do golpe que está pronto a desferir. Seu corpo apóia o aparelho que o permite se lançar ao imaginário. A lâmina do obturador e o estrangulamento do diafragma cortam a realidade em pequenas fatias. “A foto aparece desta maneira, no sentido forte, como uma fatia, única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*.”¹³

O ato fotográfico, no exato instante da tomada, aprisiona, dentro do mecanismo da câmera obscura, um tempo inatual. O aparelho coleciona pequenas lâminas de passado, subtraídas de um espaço pleno. Óbvia violência constitui a tomada.

“Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência. Sem sombra de dúvida, toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do *cut*.”¹⁴

Porém, a enunciação fotográfica é fruto de uma decisão do operator. Seu dedo determina o momento exato da machadada e, portanto, do crime que terá como prova irrefutável a imagem revelada.

“SIRS, I have received Act II, Scene II of “L’Acte Photographique,” which you were kind enough to send me. I am deeply moved, and feel I must tell you how sensitive I am to your devotion to the action of our great masturbatory finger on the shutter connected to the subversive agent that is our visual organ (see the dioptric of Descartes’s “Discourse on Method”).”¹⁵

Ao fugir da latência, pela aceleração química ou pela emanção luminosa do pixel, o corpo bidimensional da fotografia vem à tona expondo o operador e seu crime passional. Impossível não relacionar este instante ao “momento decisivo”¹⁶ Bressoniano e a força do punctum. Supõe Barthes, ao relativizar sua posição de spectator, ser a emoção do operador o poder de surpreender, através do estênopo, sua presa. Esta suposta emoção não seria a equivalente ao punctum spectator? Não seria ela a “ferida” que leva o operador a eleger um instante em detrimento de outro e acionar sua guilhotina, aprisionando na latência da câmera obscura, mais uma fatia de tempo-espço? A fotografia é, para o operador, o desejo de aprisionar a ferida e de reter na prata ou na eletrônica do pixel, o detalhe que lhe punziu quando na visualização da cena através de seu visor – pequeno simulacro da imagem. Não haveria, dessa forma, imagem criada pelo ato fotográfico sem a manifestação de um *punctum operator*.¹⁷ A condição para a existência da imagem é a ferida que, no momento da tomada, o operador cauteriza na prata. “Com o punctum, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage.”¹⁸

Para o operador, o punctum é a essência do ato, o detalhe que lhe confere verdadeira paternidade.

O *punctum operator* é a inscrição sobre a superfície do material, tão bem denominado de sensível, de um inconsciente manifesto. Ao fotografar o fotógrafo age como uma retro-câmera. Há uma referencialidade externa, uma imagem que irá aderir ao seu sensível quando, este positivo (referencial) encontrar, através da ótica-química, seu equivalente negativo.¹⁹

“E isso ainda mais porque tudo ocorre de fato na interioridade do pensamento do sujeito. Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótica-química.”²⁰

O fotógrafo expõe, através da fotografia como aparelho psíquico, sua imagem invisível, o que lhe foi inscrito na memória psíquica e que agora explode pelo confronto com a cena.

“*Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Nesse sentido, a foto sempre será assombração. Sempre será, em (boa) parte, uma imagem mental.*”²¹

Ainda sobre o punctum

“A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados.”²²

Interessante observar esta primeira aparição do termo punctum no “A Câmara Clara”. Ao determinar que o punctum é um pequeno buraco é irresistível lembrar que a emoção do operador está ligado a outro pequeno orifício, desta vez real, o visor e sua capacidade construtora da imagem.

Parece também existir uma analogia, na ordem do operador, para a subdivisão do punctum spectator em forma²³ e intensidade. O visor limita, enquadra, e ao fazê-lo se torna pequeno simulacro da imagem por onde o fotógrafo também recorta e isola o elemento punctual que o fere. Este detalhe remete o fotógrafo para um campo cego (inconsciente) que se manifesta pelo ato da tomada. O segundo punctum, ligado ao noema “isso-foi”, atua para o operador através de sua imagem

mental, de sua memória psíquica. Pois se é verdade que tudo se inscreve na memória psíquica, o que volta do passado²⁴ é, em parte, o que compõe a tomada da foto, o “isso-foi” para o operador.

Pequenas considerações sobre o corte fotográfico

A engenharia de algumas câmeras proporcionam ao fotógrafo uma visão além do corte cego de uma mono-reflex. São câmeras dessa natureza as famosas Leicas da série M que Bresson²⁵ usou durante toda a sua carreira. Nesses aparelhos, ao se olhar pelo visor, se vê mais do que apenas o quadro que irá constituir a imagem. Vê-se também o extra-quadro, ou seja, as adjacências da cena, apenas separada por pequenas guias que servem ao operador como fronteira entre o registro e o não-registro. Sendo assim, até o derradeiro instante da tomada, a imagem pode ser alterada levando-se em consideração o que se apresentava para além da cercadura do registro. Este tipo de aparelho trabalha com um interessante conceito: um extra-quadro de registro que é, ao mesmo tempo, parte do visível. Poderíamos supor que, em muitas fotografias do mestre Henri Cartier-Bresson, exista um “momento decisivo” alheio ao registro mas pertencente ao “tempo”²⁶ deflagrador do disparo. Um *punctum operator* que determinasse o exato instante do disparo mas não fosse petrificado por ele.

“For me the camera is a sketch book, an instrument of intuition and spontaneity, the master of the instant which, in visual terms, questions and decides simultaneously. In order to “give a meaning” to the world, one has to feel oneself involved in what one frames through the viewfinder.”²⁷

Em um encontro de fotógrafos, na Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, recordo-me de Sebastião Salgado afirmar que, em seus famosos ensaios documentais²⁸, expõe apenas um segundo sobre o tema retratado. Reside nesta afirmação uma verdade matemática que sempre me incomodou. Um livro desse autor tem centenas de imagens. Suas exposições são gigantescas. Porém, se calcularmos que em média cada tomada seja da ordem de 1/250 de exposição, estaríamos então, de fato, restritos a observar apenas um segundo de cada um de seus grandes ensaios. A dimensão temporal ínfima de cada exposição é capaz de revelar toda uma narrativa sobre temáticas indubitavelmente complexas. O “instante decisivo” Bressoniano parece agir aqui em consonância ao que até agora denominamos *punctum operator*, se é que as desemelhanças entre um e outro permitem classificá-los como diferentes.

Tangência punctual

O *punctum* é, ao meu ver, um forte elo entre operador e spectator. Sua manifestação dupla e relativizada aproxima importantes partes do fazer fotográfico. O spectator ao observar uma foto, onde testemunhe um *punctum*, determina, de certa maneira, um novo quadro a fim de isolar o que lhe punge. Ao cercar o que lhe fere ele subverte o enquadramento original e, dessa maneira, o spectator se lança à aventura do operador.

O *punctum spectator* é um eco do instante indicial, puro e decisivo que caracteriza o *punctum operator*. Entretanto, em cada tomada existe, para o fotógrafo, uma cicatriz obrigatória e necessária; e para o spectator, em cada fotografia, uma facultativa e latente ferida. De qualquer modo, parecem compartilhar a mesma dor.

Bibliografia

Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Bresson, Henri Cartier. *The mind's eye: writings on photography and photographers.* New York, Aperture, 1999.

Caetano, Kati; Lima, Osvaldo. A questão do referente em alguns fotógrafos contemporâneos. *Significação – Revista brasileira de semiótica.* São Paulo, Annablume, n.20, 2003.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, Papirus, 1994.

Samain, Etienne.(Org) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec, 1998.

¹ Universidade Federal do Paraná.

² Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.12.

³ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.35.

⁴ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.21, grifo nosso.

⁵ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.21.

⁶ Kati Caetano; Osvaldo Lima, *Significação – Revista brasileira de semiótica*, São Paulo, Annablume, 2003, n. 20, p. 137.

⁷ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.46.

⁸ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.45.

⁹ Este efeito se dá ao nível do discurso e pode ser caracterizado pelos estudos de Hjelmslev.

¹⁰ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.35.

¹¹ O “isso-foi” é a representação de um tempo vivido (do sentido) e não de um tempo cronológico, linear, físico e empírico.”

¹² Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p.66.

¹³ Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p.161.

¹⁴ Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p.178.

¹⁵ Henri Cartier-Bresson, *The mind's eye: writings on photography and photographers*, New York, Aperture, 1999, p. 105.

¹⁶ Além da relação entre o “momento decisivo” e o dedo masturbatório, verdadeiro órgão do fotógrafo e revelador de seu prazer solitário.

¹⁷ Relativização conceitual que visa dar conta da emoção e de sua significação, para o operador, quando do ato de tomada da fotografia.

¹⁸ Etienne Samain (Org), *O fotográfico*, São Paulo, Hucitec, 1998, p.130.

¹⁹ Esta dupla face negativo-positivo (interioridade-exterioridade) trabalha aqui no sentido de oposição e de contigüidade física.

²⁰ Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p.316.

²¹ Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p.326.

²² Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.46.

²³ Forma no sentido de seleção e combinação, por meio de unidades figurativas.

²⁴ No sentido de tempo vivido (memorial) e não de passado cronológico.

²⁵ Henri Cartier-Bresson somente fotografava com Leicas municiadas com objetiva normal (50 mm).

²⁶ Intensidade emocional, pontual do disparo.

²⁷ Henri Cartier-Bresson, *The mind's eye: writings on photography and photographers*, New York, Aperture, 1999, p. 15.

²⁸ Trabalhadores e Êxodos para citar apenas dois.

Desterritorialização e exílio no cinema de Walter Salles Junior

Regina Glória Nunes Andrade¹

Essa comunicação está baseada numa pesquisa sobre a filmografia do cineasta brasileiro Walter Salles Junior. Aprofundamos a metodologia que vimos utilizando nos estudos de filmes e propomos um novo tema que faz fronteira entre a Psicologia e os Estudos da Cultura. Começamos nosso estudo, com cinco filmes do cineasta de longa-metragem, todos muito bem premiados, e com vasto repertório de vídeo cassetes, distribuídos em quase todas das filmotecas do Brasil e também em Portugal.

A filmografia de Walter Salles Junior revela uma espécie de afirmação da “condição subjetiva” no cinema brasileiro e não das condições socioeconômicas de um determinado grupo ou classe social. As angústias dos personagens se refletem nas dificuldades da realização de seus próprios desejos. As personagens são tratadas com suas condições psicológicas e subjetivas.

No filme *Terra Estrangeira* (1995) o personagem Paco, depende dos desejos de sua mãe, Alex, aguarda os desejos de Miguel e Igor em frases agônicas. Revelando-se como verdadeiras personagens glauberianas, grita: “*é o fim do mundo (...), a memória foi-se embora*”.

Estas expressões provocam um estudo interpretativo de argumentos psicanalíticos. Por esta razão também concentramos nosso estudo seguindo a obra do cineasta, no conjunto de sua produção estético-subjetiva. Sua filmografia em longa metragem é extensa, começando com *A Grande arte* (1991), *Terra Estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *O primeiro dia* (1999) e *Abril despedaçado* (2001), sendo que nesta apresentação fragmentamos: *Terra estrangeira* (1995) e *Central do Brasil* (1998) e por fim *Diário de motocicleta* (2004).

Encontramos nos filmes a diferença, diversidades/semelhanças, em cada obra. A partir da especificidade de cada filme encontraremos a personalidade do conjunto. O

objetivo primeiro será identificar na obra do cineasta conteúdos e significantes pregnantes tais como o tema da desterritorialização e do exílio e conseqüentemente do “*desamparo*”, da “*angústia*” e do “*desejo*” em suas manifestações de tempo-espço e “*região nação*” em apenas dois exemplos:

Na filmografia de Walter Salles Junior escolhemos especialmente os filmes *Terra Estrangeira* (1995) e *Central do Brasil* (1998). A percepção do diretor é considerada como paradigmática do imaginário social da contemporaneidade e se sustenta numa produção significativa, de linguagem contemporânea que oferece uma nova percepção das questões culturais até então não abordadas na filmografia brasileira.

Breve informação sobre o cinema de Walter Salles Junior

O diretor Walter Moreira Salles Junior nasceu em 1956, no Rio de Janeiro. Os temas centrais das obras de ficção e dos documentários dirigidos por ele são o exílio, a errância e a busca de identidade. Outros conteúdos são observados em sua obra, tais como a globalização a visão no tempo-espço e as construções de distância e o desamparo presente em todos os temas tratados pelo diretor. Jovem ainda e dono de um brilhante trabalho e talento, todos os seus filmes foram premiados. A seguir apresentaremos uma visão rápida de sua produção cinematográfica.

Década de 80:

Sua consistente filmografia iniciada com filmes de curta-metragem, com o documentário *Japão, Uma viagem no tempo* Kurosawa, *Pintor de imagens* (1986), em que o cineasta foi o diretor e o roteirista do trabalho. No ano seguinte dirigiu e fez o roteiro de *Krajcberg-O Poeta dos Vestígios* (1987). Durante esta década o diretor ainda

trabalhou na montagem de *China, O Império do Centro* (1987). Encerrando essa fase de experiência de direção e roteiro, dirige *Chico ou O País da delicadeza Perdida* (1987).

Década de 90.

Na década de noventa surgem os primeiros filmes de longa-metragem, que darão consistência à sua obra, e sobre os quais enfocaremos nossa proposta de pesquisa. É difícil dizer que são os filmes mais importantes de sua carreira porque o cineasta é muito jovem e tem uma produção muito intensa. Ele inicia a década com um filme que não foi muito notado, *A grande arte* (1991), cujo roteiro é baseado no livro homônimo de Rubem Fonseca

Terra Estrangeira (1995), co-dirigido com Daniela Thomas é o primeiro longa metragem do cineasta e recebeu, entre outros o Grande Prêmio do Público da *Reunions Internationales de Cinema* – Paris; no Festival de Bergamo, recebeu o prêmio de melhor filme do ano, tendo sido selecionado para vários outros festivais. Neste filme podemos observar a sensibilidade do diretor por certas divisões subjetivas entre nacionalidade, regionalidade, angústia de imigração e limitações locais. Trata-se de um trabalho penetrante e de caráter reflexivo, a partir de temas universais.

Logo depois vem *Central do Brasil* (1998) em que são apresentados conflitos entre gerações e de angústia subjetiva frente ao desamparo da perda dos pais, o anonimato das grandes cidades, e as dificuldades relacionais de idade. Este filme é de uma sensibilidade gritante, foi indicado para vários prêmios tendo recebido um total de cinquenta e cinco prêmios internacionais inclusive o do Festival de Berlim 1998, o Globo de Ouro e o de Melhor filme estrangeiro da BAFTA (British Academy of Film, Television).

Para fechar o século passado, Walter Salles foi convidado para participar de um projeto de realização de pequenos filmes para a televisão, tendo apresentado o longa-metragem para a TV *Meia-Noite / O Primeiro Dia* (1999) co-dirigido também com Daniela Thomas. Foi um filme que passou durante apenas uma semana nos circuitos brasileiros, mesmo assim em algumas capitais. O tema, bastante atual, talvez muito

mobilizante, recebeu certa censura. O filme conta o destino de João (Luiz Carlos Vasconcelos), encarcerado num presídio do Rio de Janeiro, e o de Maria (Fernanda Torres), isolada em seu apartamento. No dia 31 de dezembro de 1999 João foge da prisão. No mesmo momento, Maria vaga pelas ruas da cidade, desamparada e abandonada pelo marido. João é perseguido nos becos e favelas de Copacabana. Começa a contagem regressiva da virada do ano. Estouram os primeiros fogos de artifício. Sem nenhuma perspectiva, Maria sobe para o telhado de seu prédio, o mesmo lugar em que João busca se esconder. E é nesse espaço, entre o céu e a terra, na utopia de uma única noite, que a cidade partida se abraça e o milagre se produz. Até a chegada do primeiro dia.

Salles também produziu outros filmes, de longa-metragem de jovens cineastas brasileiros em seus primeiros trabalhos de realizadores, como *Madame Satã* (Karim Ainouz), *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles), *Onde a terra acaba* (Sérgio Machado), todos com temas mais ou menos semelhantes ao que lhe inquieta, e todos reconhecidamente bem realizados e bem premiados. Talvez seja um indicativo de uma certa liderança na área da filmografia nacional.

Novo milênio 2000.

Abril despedaçado (2001), inspirado no romance homônimo de Ismail Kandaré. Uma história longínqua, quando em 1910, um jovem de 20 anos passa a receber apoio do pai para se vingar da morte de seu irmão mais velho, assassinado por uma família rival. O elenco do filme é de jovens atores, entre eles Rodrigo Santoro e Luiz Carlos Vasconcelos. O tema deste filme se relaciona com arquétipos muito antigos da vingança, da luta pelo sangue ou mesmo dos vínculos que nos unem a todos. Até este momento são estes os filmes produzidos pelo cineasta Walter Salles Junior. Mas isto não impede novos filmes sejam dirigidos e venham a ser anexados na pesquisa, que pretende analisar toda a produção deste diretor.

Finalmente *Diário de Motocicleta* (2004) que relata uma viagem de Che Guevara, associando o nome do cineasta definitivamente ao gênero subjetivo onde alguns temas

persistem e insistem como os do conflito subjetivo e da angústia.

A desterritorialização

A sociedade contemporânea apresenta um ritmo acelerado de vida em que tomadas de decisões muito complexas são exigidas a partir das inúmeras mudanças tecnológicas, políticas, econômicas, sociais, culturais e que afetam inclusive a esfera íntima dos relacionamentos. A transformação do planeta numa aldeia global impõe-nos uma série de acontecimentos que são expostos e absorvidos quase que ao mesmo tempo que estão acontecendo em qualquer lugar. Não existe mais “fronteiras” geográficas. Em contrapartida, os indivíduos não mais pertencem e se identificam apenas com o seu lugar de origem. A evolução tecnológica trás uma nova realidade em que é possível a comunicação sem fronteiras, uma diminuição das distâncias, uma identificação dos sujeitos com culturas que eles escolhem pertencer e uma alteração nas concepções de tempo e espaço.

As referências de espaço sempre nos situaram perante nossos costumes, tradições, rituais, gostos, formas de entender e se relacionar no mundo e nos ajudam a entender o que somos. Hoje se apresentam novas representações de espaço e consequentemente do tempo. A facilidade e a rapidez de acesso e troca de informações muda qualitativamente a noção de tempo e espaço e tornar-se essencial rever estes conceitos para que consigamos nos situar melhor na complexa rede de relações sociais em que nos encontramos e em nossos modos de subjetivação. Como diz Homi Bhabha,

“...encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso por que há uma sensação de desorientação...”²

Bhabha evidentemente enxerga em sua hipótese, a pós-modernidade enquanto espaço híbrido e hibridizante, vive ou sobrevive, com a noção de “eu” angustiado, criticamen-

te situado numa fronteira de um “eu” que não é moderno, nem pós-moderno. Podemos observar que atualmente, encontramos a partir desses novos conceitos outra forma de identificar o mundo. A contemporaneidade reflete essa sensação de falta de orientação a partir do momento que em perdemos nossas referências estruturais. A cada instante podemos mudar nossos conceitos a forma de entender o que acontece ao nosso redor. A velocidade em que tudo acontece faz com que a mudança de nossa rotina sejam visualizadas e sentidas como um desequilíbrio que nos causa muita insegurança. Há uma necessidade da plasticidade, de flexibilidade do indivíduo, pois ele deve se modelar constantemente para acompanhar esse ritmo e atender a uma sociedade que faz inúmeras exigências de excelência, de felicidade contínua e de sucesso.

Segundo o geógrafo David Harvey, a experiência mutante do espaço e do tempo tem por referência condições materiais e sociais.

“A aniquilação do espaço por meio do tempo modificou de modo radical o conjunto de mercadorias que entra na reprodução diária... A implicação geral é de que, por meio da experiência de tudo – comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema –, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariante, como sendo um simulacro.”³

Acreditamos ser de extrema importância refletir como esses aspectos influem no nosso comportamento, assim como na construção da nossa subjetividade. O conceito de desterritorialização escolhido nesse artigo como uma categoria teórica que nos possibilita essa reflexão nos traz a sensação de um mundo cada vez mais comprimido. As fronteiras ficam sem função. As pessoas sentem-se sem território delimitado, continuamente vivendo suas experiências em diferentes contextos tendo necessidade de criar novas formas de subjetividade para se adaptarem às exigências de cada espaço que se encontram.

Observamos que a criação de novas formas de subjetividade geram muita angústia. Há um grande desconforto oriundo do contínuo conflito em arriscar se expressar de forma autêntica e, em contrapartida, a necessidade de ser aceito e admirado socialmente. Além da angústia vivida pelos jovens em escolher como se expressar existe também a sensação embaraçosa de se “colocar” em palavras, gestos e ações num “não-lugar”, ou seja, falar e agir com metáforas e expressões de uma determinada cultura num outro espaço em que esta subjetividade não encontra ressonância e nem diálogo.

De acordo com Marc Augé:

“os não-lugares são tanto as instalações necessárias para a circulação acelerada de pessoas e bens... como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou também os campos de trânsito prolongado onde se estacionavam os refugiados do planeta.”⁴

A complexidade da vida cotidiana parece ter minimizado o espaço e o tempo que, em geral, esses jovens estudados neste artigo dedicam a confrontar questões que os perturbam em suas relações interpessoais. As discussões entre seus pares parecem tornar-se superficiais refletindo a busca da confirmação de premissas pessoais, havendo pouco espaço para ouvir o que é diferente. A diferença gera angústia que os remete ao limite e à repressão, castração.

Na primeira teoria de angústia de Freud (1916) há uma estreita ligação entre angústia e excesso de sexualidade que se modifica no texto *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926). Freud propõe um movimento sincrônico: ao mesmo tempo em que os motivos da angústia se concentram sobre o signo da castração, opera-se uma re-inversão radical do “dentro” e do “fora”. Não é mais o recalque que produz angústia, mas a angústia que produz o recalque. Outro lugar de comunicação humana na atualidade que desperta novas formas de sociabilidade promovendo descobertas, prazeres, ilusões, encontros, desencontros podendo também gerar conflitos e angústias é a virtualidade conferida através dos *sites* de relacionamento. Nesses espaços vazios

(não-lugares) onde o indivíduo não tem a princípio referencial nenhum da pessoa com quem interage, pode assumir o risco da interação face a face a qualquer momento, fato que dependerá do interesse mútuo. Quando isso não ocorre o sujeito pode sofrer o incômodo de sua comunicação ser interrompida pelo desinteresse do outro. Uma forma de uma leitura sobre a desterritorialização seria a análise do exílio tratada em dois filmes.

O exílio e a ferida narcísica.

A negociação entre o amor de si (narcisismo) e o amor ao outro (alteridade) se enuncia no campo das relações parentais. Daí se dá a constituição do sujeito como extensão dessa relação e produz a cadeia significante que lhe determina como sujeito. No campo do Outro, à pulsão caberia se fazer presente no psiquismo, em seu aspecto sexual aí se cumpre a função de procriação e o sujeito se submete à descontinuidade. Segundo Freud essa pulsão não encontra meios de se fazer situar como macho ou fêmea no psiquismo.

Assim é que a Psicanálise aponta o mito de Édipo Rei como protótipo do pagamento que o sujeito humano deve fazer no plano simbólico. Freud diz que Édipo sela seu destino, não quando escapa à previsão do oráculo, que diz que *ele mataria o pai e se casaria com a mãe*. Muito menos quando foge, acreditando estar fugindo de seu destino, até mesmo porque é nessa fuga que, acidentalmente, mata o pai, sem saber e, ao tomar conhecimento, cega a si próprio. O que Freud pretende, a partir do conteúdo desse mito, é apresentar os elementos teóricos sobre a constituição do sujeito que se refere ao enigma que funda a sexualidade humana, distinta da sexualidade dos animais.

Longe de ser um dogma, a Psicanálise não se encerra em Freud foi inaugurada por ele a partir do conceito do inconsciente e daí em diante tem desenvolvido vários postulados. Esse referencial teórico que propõe o Édipo como centro da personalidade pretende ser suficiente para explicitar as questões acerca da “construção da identidade” do sujeito que aponta para o enigma que funda a sexualidade humana. Mas estas colocações são teóricas.

Na filmografia de Walter Salles Junior especialmente nos filmes *Terra Estrangeira* (1995) e *Central do Brasil* (1998), podemos considerar como tema a saga dos personagens que vão à busca do pai, em busca de si mesmo, ou ao encontro de seu “destino” mesmo que se percam, abram mão de seu território conhecido.

Ao articular o conceito de desamparo, ao Complexo de Édipo e ao narcisismo não podemos deixar de lado o conceito de feminilidade, relativo ao erótico. Birman (1999) afirma que o desamparo encontra uma forma positiva quando se relaciona à feminilidade, sendo o masoquismo a forma negativa do desamparo. Tal elaboração teórica favorece o equívoco de se identificar o feminino ao masoquismo. No entanto, o que se elabora é a possibilidade de erotização pela via do masoquismo e não da ação propriamente dita, havendo aí um percurso masculino e feminino. No filme *Central do Brasil* (1998) Dora (Fernanda Montenegro) fala de uma sensualidade protetora, de uma substituta da mãe que aponta para a admiração que tem de si, e de sua capacidade em expressar sua generosidade.

O desamparo do sujeito é baseado em sua real incompletude. Para a psicanálise estas alternativas estarão sobre-determinadas a partir da vivência do Édipo. Nos estudos atuais as diversas configurações da família e as condições territoriais, revelam outras situações presentes nos temas dos filmes tais como a comunidade, as alteridades e mesmo a solidificação de um laço de amor com um outro como é proposto em *Terra Estrangeira* (1995).

Dessas múltiplas implicações resulta o processo de desterritorialização, acentuando e generalizando outras e novas oportunidades de ser, agir, sentir, pensar, sonhar e imaginar. Revelam-se condições desconhecidas no âmbito da sociedade global; ampliam-se e generalizam-se outras e novas condições de realização das diversidades, singularidades, universalidades; indivíduos, grupos, classes sociais e todos os outros

setores da sociedade adquirem distintas possibilidades de se desenvolverem e se expressarem em múltiplas perspectivas.

O desenraizamento tão presente neste momento de início de século acompanha a formação e o funcionamento da sociedade global, permitindo situar os indivíduos em diferentes lugares e distintas condições sócio culturais, diante de novas, desconhecidas e surpreendentes formas e fórmulas de viver.

Ao considerar conceitos como estranho, estrangeiro, local, vivência na pós-modernidade estamos tratando de identidade cultural. Este conceito que cada vez mais tem sido aprofundado nos remete à origem do que se busca na cultura. Em 2002 em um congresso em Barcelona sobre cultura, pincharam pela cidade a seguinte frase: “*originalidade é origem*”. Apesar de ser uma definição tautológica, evocar a origem é evocar a identidade, de preferência cultural. Voltando ao autor Homi. K. Bhabha, cuja proposta de trabalho se baseia no fato de que a identidade *não é fixa, mas se constrói e se estrutura a partir de relações sociais de um “outro”* há uma possibilidade de emergir desta difusão geográfica meio perdida e desconhecida novos modelos de identidade que atendam às angústias atuais.

Conclusão

Esse texto foi trabalhado através do processo “interpretativo” de filmes que constam da filmografia de Walter Salles Junior. Ao associar os temas percebe-se que o diretor produz um texto imagético que aponta para as questões atuais e que estão sob o foco dos pesquisadores. Cada um deles revela identificadores ficcionais de subjetividade que são muito semelhantes às vivências atuais.

Apesar de semelhanças e estranhezas as trocas simbólicas e imaginárias nos filmes de cineasta poderão servir como indicadores de várias questões sobretudo da subjetividade mas nunca como resultados definitivos de conclusões fixas.

Bibliografia

Andrade, R. *Personalidade e cultura: construções do imaginário*, Editora Revan, Rio de Janeiro, 2003.

Augé, M. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato: una antropología de la sobrenormalidad* Barcelona: Gedisa, 1996.

Baudrillard, J. *L'esprit du terrorisme*. Paris, Galilée, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Bhabha, H. K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Boia, L. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Société d'Édition Les Belles Letres, 1998.

Freud, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, c1969. Primeira edição standard brasileira das Obras completas, do original em inglês, publicado em 1907.

Giddens, A. *Transformações da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. 2. ed. Tradução de Rosa Maria Perez. Oeiras, Portugal: Celta, 1996. 142 p.

Hall, S. *Identidade Cultural*. São Paulo: Fundação da América Latina, 1997.

Harvey, D. *Condição pós-moderna uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.

Jameson, F. *Sobre os estudos de cultura*. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, nº 39, 1994.

Muniz Sodré, A. C. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1996.

Pissara, J. E. *Nova Ordem dos media e identidades sociais*. In COMPOS 9, 2000, Porto Alegre. Grupo de Trabalho: Comunicação e Sociabilidade. *Anais...* Porto Alegre: URGs, 2000.

Rodrigues, A. D. *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1999.

Filmografia

Terra Estrangeira (1995) – Diretor: Walter Salles Junior, Co-dirigido com Daniela Thomas.

Central do Brasil (1998) – Diretor Walter Salles Júnior.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Hommi Bhabha *O Local da cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998, p. 19.

³ David Harvey. *Condição pós-moderna uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Loyola, 2002, p.270,271.

⁴ Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios Del anonimato: una antropología de la sobrenormalidad*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. 40-41.

Capítulo III

NOVAS TECNOLOGIAS E NOVAS LINGUAGENS

Intróito...

Vale sempre a pena parar para reflectir sobre a essência de um problema que apon-tamos como recorrente, neste caso, com o uso dos computadores no contexto das nossas áreas profissionais e científicas, e contribuir para a identificação do mesmo. Chegar desta forma ao contributo possível, que cada um pode dar através de soluções, caminhos ou estratégias que possam levar a um progresso mais adequado à realidade do ser humano, em concreto e neste cenário, no tocante ao uso pessoal das novas tecnologias no dia-a-dia.

O espaço proporcionado com esta conferência e os contributos obtidos são um bom exemplo do que cada um de nós está, e pode continuar a fazer para que o futuro seja diferente. Considerem estas próximas secções como mais um contributo de matriz atenta e crítica, fundamentado na preocupação de se esclarecer o complexo e ambíguo visando a sistematização de conhecimento, porventura novo.

Os contextos e as tecnologias

As novas tecnologias criam novos contextos ou os contextos potenciam o aparecimento de novas tecnologias e consequentemente, as suas novas linguagens? Existe a expectativa natural de que novas tecnologias inseridas num dado contexto contribuem para a sua evolução (Neves, 1998) num quadro de funcionamento mais eficiente (admitindo que o contexto em causa é, e manter-se-á, eficaz no seu propósito ou missão) e eventualmente garantindo maior satisfação a quem o integra.

Efectivamente as tecnologias deveriam inserir-se numa estratégia de adequação aos objectivos e missões dos contextos que as integram, perspectivando com isso um contexto mais rico na sua essência, mais efici-

ente na sua actuação e igualmente eficaz na sua missão (ISO-9421)(Shneiderman, 1997)(Nielsen, 1993). Infelizmente nem sempre é isto que acontece. Em finais do período de guerra fria, Licklider já advogava (Licklider et al., 1968) as potencialidades do computador como dispositivo de mediação à comunicação inter-pessoal. Contudo, passadas várias décadas, e escravo do progresso galopante que se continua a registar na área da computação, muito continua por fazer.

Associado ao vector de desenvolvimento e aplicação do domínio computacional, felizmente que existem nichos exemplares de sucesso com níveis elevadíssimos de satisfação em contexto de uso. Faça-se a análise da evolução que os computadores têm sofrido na área dos tradicionalmente designados videojogos, concretamente o que hoje se designa por consola de jogos interactivos. Em formato secretária (desktop) ou em formato portátil a evolução foi significativa porque o contexto de uso esteve sempre bem definido contemplando um determinado público-alvo e com objectivos bem delineados. O resultado desta evolução corresponde a um dispositivo para fins exclusivamente lúdicos, e do ponto de vista ergonómico, adequado a um público bastante vasto. No fundo, consequência de um grande investimento em design de produto, em conformidade com o seu contexto de uso. A política de estabilidade da plataforma tecnológica e melhoramento progressivo dos títulos disponíveis, também tem contribuído para o excelente desempenho em termos da ergonomia do interface humano-computador e funcionalidade de cada produto. Resumindo, uma nova tecnologia, vários géneros, várias linguagens, um quadro de estabilidade e satisfação, um caso de sucesso promissor.

Retomando o enquadramento do computador pessoal, existe considerável investimento ao nível das aplicações individuais, especificamente aliado a estratégias de integra-

ção ou correlação de tecnologias e/ou serviços, mas com diminuta preocupação em transformar o esforço em produto final encapsulado e ergonomicamente correcto. No fundo, conceptualizar e considerar o utilizador ou público final no processo de evolução da tecnologia. Continua-se a preferir a solução de adequação ao quadro de integração e utilização generalista nas plataformas computacionais, nomeadamente no vulgarmente denominado, computador pessoal (de secretária ou portátil) numa matriz em tudo muito idêntica à que foi proposta com os primeiros produtos comerciais (Williams, 1983, 1984).

Compreende-se que, se por um lado e desta forma a equação de sustentabilidade do progresso, nesta vertente, está temporariamente garantida, por outro, perdem-se a todos os minutos que passam, utilizadores que desesperam e desacreditam que um computador de uso pessoal possa constituir, ou vir a constituir, um instrumento de trabalho, de facto, eficiente e versátil. Ben Shneiderman num dos seus últimos registos, (Shneiderman, 2002) refere as necessidades prementes no domínio da mediação tecnológica para as áreas da saúde e da educação, mesmo a uma escala global, para a intermediação com os centros de conhecimento e excelência.

Num plano mais geral, Donald Norman (Norman, 1988) também há muito que alerta para um défice de atitude crítica no cenário mais abrangente das tecnologias de utilização pessoal e doméstica. Com um apelo ao design universal, alerta para as questões mais óbvias relacionadas com as tecnologias do quotidiano, desde o puxador da porta até à interface e funcionalidade do micro-ondas, videogravador, telemóvel, etc.

Artefactos que se apresentam paradoxalmente como bastante modernos e por vezes, bastante ineficientes e pouco intuitivos, revelando uma grande desadequação à tarefa para o qual foram concebidos, e exigindo do utilizador uma taxa de esforço cognitivo e motor, por vezes, descabido.

Novos paradigmas, novas linguagens

Na verdade, como é que ocorrem? Que atitudes e princípios é que podem orientar o exercício de concepção de novos paradigmas

e porventura, novas linguagens para a interface, funcionalidade e intervenção das novas tecnologias nas quais se comece por construir com a definição da natureza da equipa de trabalho, transdisciplinar. Outro factor relevante refere-se à caracterização correcta do público alvo, ou do utilizador final, em sintonia com os objectivos ao qual o instrumento tecnológico poderá responder. A convergência de todo este processo deve conduzir-nos a um conjunto de paradigmas, metáforas e linguagens, nomeadamente a visual, sonora e de interacção, adequadas ao contexto, social, cultural e/ou profissional em causa.

A título de exemplo, que características é que poderia ter uma consola computacional em rede para a área do jornalismo? Por outras palavras, que instrumento de trabalho computacional é que qualquer jornalista gostaria de ter no seu gabinete, biblioteca ou secretária de trabalho? A resposta concentra-se numa máquina que ao ser ligada apresentaria uma interface gráfica assente em paradigmas visuais que traduziriam a necessidade de um jornalista. Uma imagem que representaria as opções de interacção para as funções habituais de um profissional desta área. Desta forma estaríamos perante uma proposta de interface unificadora de aplicações e suas correlações. Vejamos algumas das funcionalidades que poderia apresentar:

i) O resultado de uma pesquisa, a vários repositórios de informação nacionais e internacionais, é construído de forma a integrar a notícia/informação em conformidade com o tema ou contexto de pesquisa. O próprio universo de pesquisa será prioritariamente condicionado aos repositórios de área profissional, pré-definidos pelo utilizador ou já legitimados e pré-estabelecidos por associações competentes.

ii) O editor disponível foi construído especificamente a pensar nas necessidades de edição de um jornalista. Dá prioridade à construção da notícia, ao seu valor informativo e/ou semântico, considerando parâmetros multimédia (texto, imagem fixa e imagem dinâmica) e remete para processos semi-automáticos, a tarefa de conversão para os média de distribuição (revista, jornal, web, rádio, televisão, etc).

iii) Os serviços de comunicação síncronos e assíncronos encontram-se formatados e

inseridos nos locais apropriados da interface e articulados com as aplicações activas de trabalho. Não se devem constituir por uma aplicação por cada tipologia de comunicação que se necessita. O que acontece habitualmente é existir uma aplicação para cada uma das seguintes necessidades:

- mensagens instantâneas (com informação de presença de destinatário)
- correio electrónico (e mailinglists)
- fórum (na web e outros através de aplicações específicas, ex. news)
- chat (texto, voz, vídeo)
- SMS

iv) O repositório de informação digital local (a mediateca pessoal de cada jornalista) está concebido para:

- integrar automaticamente todos os trabalhos produzidos pelo utilizador ou por outros (obtido através de pesquisa e necessário para referência)
- a consulta e referência ao material que consta do repositório é eficaz e em muitos aspectos deve estar automatizada e sustentada em metáforas visuais adequadas à área/tema de forma a melhorar a eficiência
- a preservação do conteúdo digital (backup) deve ser periódico, semi-automático e com redundância, valendo-se de dispositivos complementares de armazenamento ou ligações a outras consolas (amigas ou institucionais para efeitos de segurança física).

Este exercício conceptual de correlacionamento de computador pessoal com necessidades de um jornalista com o intuito de chegar à “consola de jornalismo” exemplifica, resumidamente, numa primeira instância, que a equipa de concepção deve ter características transdisciplinares, ou seja, qualquer um dos elementos que integra a equipa de concepção e desenvolvimento de um instrumento de mediação desta natureza, compreende ou está sensível:

- às necessidades profissionais do jornalista
- aos objectivos e tarefas do seu dia-a-dia
- à sua linguagem
- ao seu modus operandi

em suma, conceptualizam, implementam e avaliam um instrumento de mediação tecnológico, em conformidade com os objectivos e contexto de necessidade diária de um profissional de jornalismo.

Continuando com este alinhamento de exercício é possível referir outros sectores de investigação que trabalham segundo uma matriz de intervenção transdisciplinar e todos eles, obrigatoriamente geradores de novos paradigmas e consequentemente de novas linguagens.

i) Comunidades educativas on-line

Um bom exemplo é a educação à distância, em comunidade não presencial, com enquadramento local ou mesmo nacional (Ramos et al., 2002) (existem registos de actividade numa abrangência internacional). O aspecto interessante é a conjugação, e carácter de complementaridade, que acaba por assumir com o tradicional paradigma presencial já preestabelecido.

Acredita-se que um sistema deste género proporciona, entre outras coisas e, para determinados subsistemas de ensino, uma maior aproximação e cumplicidade entre os agentes que constituem a comunidade educativa, estudante – professor – família.

ii) TV Interactiva

Neste sector sublinho o trabalho de Ferraz (Ferraz et al., 2001) que promove a TV interactiva como um instrumento que poderá potenciar laços sociais, num contexto não presencial, em torno da oferta televisiva cada vez mais segmentada. Um cenário que se perspectiva hoje num universo de partilha e convívio, porventura, global. Um dos aspectos relevantes desta tese é que inverte as tendências que apontam para um maior isolamento do telespectador.

Outro factor interessante que se tem perfilado, associado ao conceito de TV interactiva, é o da transposição de algumas decisões de régie, nomeadamente o exercício de realização, para o contexto de cada utilizador. Transfere para o telespectador o poder de ver de uma forma diferente, ver de uma forma personalizada. Mantém-se a passividade do ver sem intervir, mas ganha o controlo do “como ver”.

Outra das alterações neste domínio, que se prospecta como extremamente revolucionária, é a da redefinição do paradigma de formatação de conteúdos televisivos.

Particularmente interessante quando se passar a tomar em consideração as possibilidades de interacção e influência/participação directa do telespectador no produto

televisivo (passaria a agente activo do sistema).

iii) Teletrabalho

A abordagem do teletrabalho obriga, necessariamente, à redefinição do paradigma de trabalho e/ou contributo socioeconómico de cada cidadão. Proporciona por um lado, a aproximação do seu contexto pessoal/familiar e/ou doméstico e por outro, obriga a uma redefinição do modelo de trabalho e consequente segmentação e transposição do quadro de responsabilidades para cada funcionário da organização ou teletrabalhador. O modelo de instrumento de intermediação para o teletrabalhador proposto por Almeida (Almeida, 2000) exemplifica o grau de optimização que se consegue na definição de novos paradigmas e novas linguagens para esta área. Fica no entanto por demonstrar se, o tempo que se ganha devido ao aumento de eficiência que se advoga com este paradigma, será para trabalhar mais ou para investir em qualidade de vida pessoal e familiar.

iv) Jogo interactivo multimédia

Conforme já foi referido previamente, o jogo interactivo em computador (e em rede) exemplifica bem uma das áreas de intervenção pessoal e doméstica onde a evolução do computador continua a registar o seu melhor desempenho. Neste momento registam-se experiências de correlação de géneros sem prejuízo para o desempenho, contemplando contudo, novas linguagens associadas a novos cenários imagéticos e sonoros.

v) Telemedicina

O diagnóstico à distância equacionado pela telemedicina (Sousa Pereira et al., 1999),

a partir de centros de conhecimento ou excelência clínica, representa uma das actividades exemplificativa do que as novas tecnologias podem fazer pela qualidade de vida em zonas interiores ou inacessíveis.

Vislumbra-se uma tecnologia capaz de resolver o problema de concentração de competências clínicas muito especializadas nos pólos urbanos centrais. Através do posto de telemedicina o especialista passará a servir em rede as solicitações de elaboração ou esclarecimento de um diagnóstico complexo ou ambíguo. Na sua essência, os objectivos do corpo clínico mantêm-se pois continua a prestar um serviço de saúde pública.

A forma como administra esse serviço muda; muda o paradigma e consequentemente a linguagem de interacção entre especialistas e porventura, entre médico e paciente.

...Considerações finais

Revestidos de um cepticismo científico saudável resta-nos, de facto, continuar a avaliar o impacto dos instrumentos que temos hoje, aqueles com o qual trabalhamos e que nos tocam, os ideais, a esses, deixemos que o sonho os domine.

Espero ter deixado um estímulo para que se continue a questionar se os instrumentos tecnológicos que se instalam nas nossas ecologias profissionais e domésticas, correspondem objectivamente ao que perspectivamos e, naturalmente, se o fazem em conformidade com um quadro de desempenho e satisfação que se deseja, sempre, eficiente e eficaz.

Bibliografia

Abreu, J., Almeida, P., Branco, V., 2002, “2BeOn - Interactive television supporting interpersonal communication”. In: Jorge, J. A., et al (eds.): *Multimedia* 2001, Springer.

Computer Science EG - Proceedings of the 2001 Eurographics Multimedia Workshop, Manchester, September 2001 - Springer-Verlag/Wien, ISBN: 3-211-83769-8.

Almeida, P., Mealha, Ó., 2000, “Conceptualising a Telework Environment”, *The Fifth International Workshop on Telework, 2000 and Beyond Teleworking and the Future of (tele)work?*, 28 August - 1 September 2000, Stockholm, Sweden.

ISO 9241 url:<http://www.iso.org/iso/en/ISOOnline.frontpage> [consultado em: 28 Fev. 2004]

Licklider, J.C.R., and Robert W. **Taylor**, R.W., April 1968, “The Computer as a Communication Device”, *Science & Technology*, pgs 21-31.

Neves A. L., and Dias de **Figueiredo, A.**, September 1998, “Modeling a Web-based Educational Environment”, *Euroconference'98: New Technologies for Higher Education*, (pp 135-140), University of Aveiro, Aveiro, Portugal, url: <http://student.dei.uc.pt/~analu/pdf/modeling.pdf> [consultado em: 01 Abr. 2004].

Nielsen, J., 1993, *Usability Engineering*, AP Professional, Boston, XIV, 362 p.

Norman, D.A., 1988, *The Design of Everyday Things*, New York: Doubleday Currency.

Ramos, F., Caixinha, H. e Santos, I., 2002, “Factores de Sucesso e Insucesso na

Utilização das TIC no Ensino Superior - A Experiência da Universidade de Aveiro”. In *Internet e Educação a Distância*, Othon Jambeiro, Fernando Ramos (organizadores), EDUFBA, ISBN: 852-320-283-5, pp. 185-194, Salvador da Bahia.

Shneiderman, B., July 1997, *Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-Computer Interaction*, Addison-Wesley Pub Co; 3rd edition, ISBN: 0201694972, pp 638.

Shneiderman, B., 2002, *Leonardo's Laptop: human needs and the new computing technologies*, The MIT Press, ISBN: 0-262-69299-6, pp 269.

Sousa Pereira, António, Ribeiro, Rui Graça Rocha, **Rafael**, José Alberto, 1999, “Telemedicina e Imagem Médica Dinâmica” In *Avances en Informática Biomédica*. Alejandro Pazos Sierra; António Santos del Riego; Bernardino Arcay Varela; Julián Dorado de la Calle ed. Coruña, Espanha, ISBN: 84-95322-84-6. Capt. 3, p. 69-88.

Williams, G., February 1983, “The Lisa Computer System”- Apple designs a new kind of machine”, BYTE Publications Inc., pgs 33-50.

Williams, G., February 1984, “The Apple Macintosh Computer - mouse-window-desktop technology arrives for under \$2500”, BYTE Publications Inc., pgs 30-54.

¹ Universidade de Aveiro. Coordenador da Sessão Temática de Novas Tecnologias, Novas Linguagens no II Ibérico.

Apresentação

Graça Rocha Simões¹

Está-se claramente a pensar em Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) e, nomeadamente, nas que se desenvolvem em torno do computador e das redes de computadores (em particular da Internet). Estas tecnologias têm sessenta anos. Estão, no entanto, em cima da nossa secretária, em uso corrente, há cerca de vinte e no caso da Internet só desde meados dos anos noventa. Por isso, “novas”. Está-se também a procurar circunscrever e qualificar o segundo termo do binómio em título.

Quando em 1960 Licklider escreveu “Man-Computer Symbiosis”, um dos textos mais marcantes para a ciência e engenharia computacional e, especificamente, para a evolução das interfaces ser humano-computador, identificou a dissemelhança básica entre as linguagens humana e computacional como um dos mais sérios obstáculos a uma verdadeira colaboração (em tempo real) entre seres humanos e computadores. De então para cá, muitas têm sido as soluções encontradas para contornar esta diferença e adaptar os computadores às linguagens humanas. Entretanto, com a convivência computacional nós, os não especialistas em computadores, não só nos temos também vindo a “adaptar”, como temos contribuído para esse esforço de aproximação. Uma das formas de descrever o objecto da temática “Novas Tecnologias, Novas Linguagens” será precisamente acentuar ser a interacção entre ser humano e computador e as suas interfaces, no seu sentido mais amplo, o *locus* de formação e desenvolvimento de convenções, elementos e formas que se constituem em novas lógicas e dinâmicas de expressão e conhecimento humanos, como acentua recentemente

Manovich e como, numa outra perspectiva, se lê na colectânea de Peter Thomas. Esta formulação permitirá, porventura, diferenciar este tema de outros para os quais as TIC pela sua ubiquidade nas actividades humanas são também preocupação central e de que o excelente *reader* de Lievrouw e Livingstone dá conta.

De momento, evitamos reduções excessivas no que toca ao objecto em causa e respectivas formas de abordagem, enfrentando seguramente escolhos teóricos e metodológicos inevitáveis a tal postura, mas acompanhando Chesher quando afirma que o melhor trabalho neste campo é multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar.

A investigação em “Novas Tecnologias, Novas Linguagens”, alguns dirão Novos Media (sem que exista actualmente consenso em relação a este atributo de *novo*, como a leitura de “What’s New about New Media” regista) procura entender, agora como sempre, as mediações tecnológicas nos modos de trocar informação e, tal como se afirmava em nota de abertura à temática “Comunicação e Novas Tecnologias” em Congresso anterior, “vê e antecipa múltiplos e fluidos objectos de investigação, servindo-se de antigos, mas tendo necessariamente de convocar novos olhares, teorias, modelos e metáforas”. No entanto, podemos ler na passagem de uma denominação a outra uma aproximação a um objecto mais “preciso”, cujos contornos apenas ligeiramente se propuseram acima, facto que nos parece indiscutivelmente sinal, se não de maturidade, de maturação nos caminhos da investigação.

Bibliografia

Chesher, Chris (2001) “What is New Media Research”. First published in Hugh Brown, Geert Lovink, Helen Merrick, Ned Rossiter, David Teh, Michele Willson (eds), *Politics of a Digital Present: An Inventory of Australian Net Culture, Criticism and Theory*, Melbourne: Fibreculture Publications. (<http://mdcm.arts.nsw.edu.au/homepage/staff/Chesher/WhatIsNMR.html>).

Licklider, J.C.R. (1960) “Man-Computer Symbiosis”. *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, volume HFE-1, Pages 4-11, March. (<http://memex.org/licklider.pdf>, último acesso em 26.3.2004).

Lievrouw, Leah A. and **Livingstone**, Sonia (eds) (2002), *The Handbook of New Media*. London: Sage Publications. pp.1-15.

Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Manovich, Lev (2003) “New Media from Borges to HTML”, in: N. Wardrip-Fruin and N. Monfort (eds). *The New Media Reader*. Cambridge, MA: MIT Press. pp.13-25. (http://www.manovich.net/DOCS/manovich_new_media.doc).

Thomas, Peter J. (1995) *The Social and Interactional Dimensions of Human-Computer Interfaces*. NY: Cambridge University Press.

What’s New About New Media? (1999) Special Themed Section of *New Media & Society*, 1(1):10-82.

¹ Universidade Nova de Lisboa. Coordenadora da Sessão Temática de Novas Tecnologias, Novas Linguagens do II Ibérico.

Refrescando a memória – arquivo e gestão da informação

Alberto Sá¹

Introdução

Nos últimos anos, a comunidade científica tem-se debruçado sobre a problemática do arquivo e gestão da informação, consciente da fragilidade dos meios de suporte informativo tradicionais e da necessidade de adoptar estratégias no presente para salvaguarda da informação no futuro. O cepticismo instalou-se. Questionaram-se a vulnerabilidade e a longevidade dos suportes do registo informativo, diagnosticou-se a dependência dos processos digitais de arquivo de dados face aos programas (*software*) geradores, percepcionou-se a obsolescência do equipamento tecnológico (*hardware*) responsável pela leitura da cadeia de bits e pela sobrevivência do código de linguagem inerente (Hedstrom, s.d.; Rothenberg, 1999b).

Desde sempre foi preocupação do Homem a ideia de arquivar, guardar e preservar, mantendo, ainda que inconscientemente nos primórdios da Humanidade, uma perspectiva de transmissão enquanto herança. Guardar agora para mostrar amanhã, perpetuando significados, vivendo-o em função de um futuro incerto. Foi desde que o Homem tomou consciência de si próprio e do que o rodeava que procurou registar na pedra as formas do seu imaginário por meio das pinturas ou gravuras. Registava informações, construindo memórias que ainda hoje servem de narrativas de um espaço e de um tempo concretos, como é o caso da arte paleolítica. Significava eternizar algo que era importante, construindo mitos acerca da natureza que o envolvia.

Uma dificuldade sempre sentida foi a da natureza da informação a transmitir. A de carácter físico, aquela que existe por si, facilita o acto de preservar e arquivar, dado o seu perfil material - um edifício, uma estátua, uma construção, os documentos escritos, os mapas, as pinturas. Neste sentido, surgiram os arquivos como guardiões

do passado e as bibliotecas como depositários de um saber acumulado que o Homem foi produzindo na forma escrita. Contudo, o desenvolvimento tecnológico ocorrido sobretudo em meados do século passado trouxe uma nova concepção de informação e de conhecimento.

Os processos de transformação da informação analógica em formato digital reduziram a panóplia de dados sensoriais à expressão encadeada de “zeros” e de “uns”. Deste modo se constitui um outro tipo de informação, de carácter não-físico, virtual, entendível pela máquina.

Se, no passado, a consulta da informação pressupunha um suporte físico em papel - e a própria informação era constantemente “reiventada” por novas e sucessivas interpretações de forma a produzir conhecimento, no presente, novas questões se levantam: como registar a informação expressa por código binário; como guardar e preservar documentos do tipo e-mail, páginas *web*, bases de dados, ou mesmo telefonemas e vídeos em formato digital. Ou seja, a questão de fundo é a de se saber como guardar os *bits* que constituem a informação.

Os tradicionais depositários do saber da Humanidade, as bibliotecas e os arquivos, ganharam a companhia de outra entidade armazenadora de informação: o disco-duro, sem dúvida o suporte físico (*hardware*) que viabiliza o arquivo, gestão, organização e posterior processamento de todos os dados armazenados. Esta tendência foi reveladora de uma nova atitude, a do recurso às novas tecnologias da informação e da comunicação, aproximando-se da noção da *Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges, ilimitada no seu acervo, contendo todos os livros possíveis.

Sem qualquer paralelo em alguma época histórica, a sociedade actual lida diariamente com uma constante produção de informação. Num passado não muito remoto, o suporte

tradicional de informação – o livro - trazia inerente a sua conservação. O acto de publicação a isso “obrigava”. Este procedimento consistia na realização de um conjunto de etapas de validação da informação: os momentos do revisor, do corrector e do editor. Os custos deste percurso exigiam o seu posterior arquivo e conservação, expressos na existência de um Depósito Legal que garantisse a sua sobrevivência.

Actualmente, os processos tecnológicos permitem saltar directamente da etapa da redacção para a publicação, sem passar pelos processos intermediários de validação da informação. Não existe um arquivo central oficial, um organismo que funcione como *Depósito Legal*, mas antes vários e distintos processos de arquivo, sem, contudo, haver a orientar qualquer actividade reguladora – precisamente, um dos motivos para o sucesso da *web*. Porque o suporte de registo é volátil, as formas de preservação da informação passam pelo armazenamento em vários espaços. Um à escala global: a *Internet*, exposta aos “radares” dos motores de pesquisa. Outro à escala local: o disco-duro do sistema, operando por processos de disseminação realizados em suporte magnético ou na forma óptica de cd-rom e dvd.

Na verdade, a *Internet* permite ao cidadão anónimo tornar-se facilmente um editor, que produz os seus próprios escritos e os publica num qualquer *site*, gratuitamente disponível mas residente em parte geograficamente incerta e irrelevante. Os baixos custos associados à publicação *online* permitiram a denominada “democratização da informação”.

«Existo, logo, armazeno»

Se o “presente” já se vai registando na forma de código binário, a tendência para a digitalização de tudo aquilo que constitui o passado vem aumentando, fazendo passar pelo crivo óptico todo o tipo de documentos existentes em formato não-digital: livros e obras de referência, periódicos, jornais, manuscritos, cartografia, entre outros, formando autênticas bibliotecas virtuais.

Algumas iniciativas têm correspondido a grandes projectos nacionais², fazendo apelo à necessidade de proteger o património,

enquanto herança cultural, para as gerações do presente e do futuro.

Outras propostas têm em vista fins de natureza militar, “fazendo dos computadores uma ferramenta muito mais eficaz em situações de guerra”³, pela alimentação de gigantescas bases de dados com informações individuais, esperando-se, com isso, elaborar padrões de comportamento e percursos de vida dos criminosos.

Também o meio académico e universitário têm apresentado propostas de colecções digitais para armazenamento, preservação e divulgação da propriedade intelectual da comunidade científica, com a tónica assente num modelo menos centralizado e mais distribuído da comunicação: os repositórios institucionais⁴. O conjunto das ferramentas informáticas utilizadas permite ultrapassar o problema complexo da integração dos diferentes processos de depósito, tão necessários à eficiência de um sistema multidisciplinar, recorrendo ao uso de tecnologias *open source*, que facilitam a exposição da informação na *Internet*, conjuntamente com os seus metadados⁵. Os repositórios estão definidos por políticas de acesso restritas de modo a controlar cada acção do processo, prevendo a existência dos *submitters*, dos *reviewers*, dos *metadata editors*, entre outros. De modo a ser possível encontrar um recurso depositado, é crucial que as citações permaneçam válidas por longos períodos de tempo, recorrendo-se à criação de identificadores persistentes para cada item – o *Uniform Resource Identifier* (URI)⁶.

A ideia de tudo arquivar pode também pertencer ao domínio do individual⁷, alcançando-se verdadeiros projectos de vida digital, perpetuando a memória de toda uma existência. A crescente digitalização do quotidiano moderno tem a vantagem de permitir guardar a informação sobre o nosso dia-a-dia de uma maneira fácil e barata: mensagens de correio electrónico, fotos e vídeos pessoais, documentos textuais, cálculo da economia doméstica, mas também todo o registo das nossas acções efectuadas no contexto económico-social. Por exemplo, os movimentos bancários, os registos de comunicação móvel, o registo do dentista, as escolhas no clube de vídeo, entre tantos outros exemplos.

Em busca do paradigma linguístico

A cultura do computador criou novos sistemas cognitivos diferentes daqueles a que estávamos habituados. Numa sociedade em constante mutação, onde todo o conhecimento é fluido e dinâmico, a informação é assimilada instantaneamente e o pensamento que a acompanha espartilhado e fragmentado: “a aceleração tecnológica e social súbita sem preparação pode na verdade levar à desintegração (...). Os nossos computadores estão a acelerar as nossas respostas psicológicas e os nossos tempos de reacção muito mais do que fizeram os aviões, os comboios e os automóveis” (Kerckhove, 1997b, págs. 118-119).

Um ponto sensível é o da questão da compatibilidade das linguagens. Tal motiva o estado de dúvida acerca da capacidade de interpretação das gerações futuras sobre os processos de informação desenvolvidos na actualidade.

A velocidade frenética das sociedades actuais levou à renovação das interfaces e das linguagens da programação, o que implica criar processos não só de descodificação, mas também da manutenção dos códigos linguísticos.

A compatibilidade da informação exige a preservação do código que a formula. A comunidade científica deu conta de que as vantagens que promoveram a tendência generalizada para a digitalização camuflavam problemas às gerações vindouras (Rothenberg, 1999b). Ninguém duvida dos benefícios da digitalização documental por razões de preservação, facilidade de armazenamento, processo de cópia, redução de custos e reutilização em novas e mais avançadas ferramentas informáticas: “o novo torna possível uma utilização mais específica daquilo que já existe” (Luhmann, 1992, p.153).

No entanto, já menos perceptíveis - e aqui reside o problema -, são as relações de dependência estabelecidas durante o processo de digitalização: a codificação só é interpretável pelo programa gerador, que, por sua vez, depende do sistema operativo que o acolheu e que, em conjunto, todos dependem do equipamento que os executou (Rothenberg, 2001).

É possível agrupar os problemas em dois conjuntos: um primeiro diz respeito à preservação e revitalização dos antigos documentos (*Arqueologia Digital*); um outro, de teor profilático, diz respeito à adopção, na actualidade, de um conjunto de procedimentos para que, no futuro, não se tenha ainda que resolver aquilo que hoje se tenta solucionar (McCray, 2001).

Da panóplia de soluções encontradas, nenhuma parece satisfazer plenamente todas as condicionantes em jogo, visto a comunidade científica ter desenvolvido várias estratégias de preservação digital, com resultados satisfatórios em situações concretas, mas sem atingir um nível de eficácia tal que seja capaz de responder em absoluto ao problema (Hedstrom, s.d.).

Estes procedimentos podem passar pela adopção de estratégias singulares ou, quando muito, mistas, que incluem a impressão dos documentos digitais em suporte físico, a uniformização dos procedimentos de codificação, a criação de um espaço museológico de computadores com vista à recriação de ambientes informáticos extintos, a conversão/migração dos formatos digitais como forma de sustentabilidade e, finalmente, a emulação dos dados conjuntamente com o programa que originalmente os criou (Rothenberg, 1999a; Lorie, 2001).

Tarefa nada fácil por depender de várias variáveis, desde aquelas de carácter técnico até às organizacionais, passando pelos comportamentos sociais. Em conjunto, pretendem evitar o designado pela “improbabilidade da comunicação” (Luhmann, 1992, p. 42), assegurando processos de compreensão em função de um contexto próprio, de forma a aceder aos receptores, obtendo resultados comunicativos desejados.

A questão da compatibilidade, da migração e da emulação tem, por isso, enorme relevância no contexto da preservação da memória digital, assumindo particular destaque a sobrevivência do código linguístico enquanto factor de evolução.

Um exemplo recorrentemente citado é o da *Pedra da Roseta* e o seu contributo para a interpretação da escrita ideográfica egípcia. Neste caso, a preservação do conhecimento foi possível pela recolha e recuperação do código linguístico, através da compa-

ração entre a escrita hieroglífica antiga, o grego e a escrita egípcia coeva.

Outro exemplo, que nos é mais próximo, aponta precisamente para as dificuldades que as gerações sucessivas encontram na transmissão dos códigos de linguagem, e tal diz respeito à reforma arquivística que D. Manuel empreendeu (e que foi continuado depois com D. João III), a qual ficou conhecida pelo nome de *Leitura Nova*⁸: “sabemdo o passado hordenariam milhor o presente”.

Tratou-se de uma medida reformadora e organizacional da Torre do Tombo (à altura, Real Arquivo, no castelo de S. Jorge, em Lisboa). Na prática, resultou na cópia, no século XVI, de documentos dispersos, quer de chancelarias régias, quer das “Gavetas”, de milhares de cartas que, à altura, pareceram de interesse histórico perpetuar com o intuito de facilitar a sua leitura. Muitos desses códices encontravam-se já quase ilegíveis e incapazes de decifrar, para uma média de funcionários. Em suma, eram “escritas” com séculos de distância. A intenção era a de agilizar a “burocracia” já que, quando alguém pedia uma cópia de um documento (“certidão”), tal revelava-se extremamente moroso, pois poucos sabiam já ler escritos a séculos de distância. Assim, procedeu-se à transcrição de muitos documentos, agora classificados e arrumados com novos critérios.

O grande problema colocou-se na deficiência de muitas transcrições, cujos erros foram causados pela ignorância de alguns copistas. Em princípio, tratava-se apenas de “copiar”, pelo que a estrutura da língua deveria manter-se medievla. No entanto, o que se verificou, em grande parte, foi o acrescentar de fenómenos linguísticos introduzidos pelos diversos copistas, com níveis de cultura e erudição muito díspares⁹.

Tal como o referenciado hoje em dia, ainda que com menores implicações, também há quinhentos anos atrás se colocou a problemática da migração dos paradigmas linguísticos.

Escapar ao naufrágio

A tão propalada “avalanche informativa” proporcionada pela *Internet* forçou à consciencialização de que era preciso fazer algo para evitar o soterramento no turbilhão informativo.

À primeira vista, o progresso tecnológico verificado nas unidades de armazenamento não parece aliviar esse afogamento. A indústria do sector, recorrendo à nanotecnologia, tem procurado formas capazes de condensar maior informação em espaços mais compactos com vista ao incremento da capacidade das unidades. No entanto, estudos laboratoriais apontam para uma nova concepção de armazenamento mediante a utilização do átomo como elemento de representação, atingindo-se o estádio *quantum*¹⁰, capaz de guardar o bit um milhão de vezes mais densamente do que aquele actualmente presente num vulgar cd-rom (Bennewitz *et alii*, 2002).

Todo este progresso convida a um certo laxismo no utilizador: a perspectiva infindável de espaço em disco parece tornar irresistível a tendência para tudo armazenar, sem olhar a meios, numa terrível “obsessão pelo disco-duro”. Armazenamos, porque podemos. E se cada vez mais pudermos, mais quereremos armazenar. Já não são apenas documentos em texto, mas toda uma variedade produtiva, de características e pesos (em bits) diferentes: mensagens de correio electrónico, fotos digitais, registos de vídeo, comentários em *weblogs* e/ou fóruns, entre outros. A limpeza do disco torna-se uma tarefa cada vez menos recorrente, porque o limiar do espaço insuficiente se encontra distante.

Nesta perspectiva, há o perigo de muitos dos registos caírem no esquecimento, camuflados por entre desmultiplicações de pastas de arquivo. A já referida proliferação informativa faz com que o tempo da assimilação do saber se esgote rapidamente. Dado existir um hiato temporal entre a capacidade humana de assimilação informativa e o caudal de informações que desagua por vários meios no quotidiano social, verifica-se a tendência para arquivar tudo o que se encontra e o que se pensa ser, posteriormente, objecto de interesse: na dúvida, armazenamos!, remetendo a validação crítica do conhecimento para um *a posteriori*.

Estamos, pois, em presença de dois universos muito amplos, o do armazenamento e o da pesquisa. Nesse sentido, a preservação digital não se resume à tarefa de armazenar, a uma musealização passiva e estática. Ao facilitismo proporcionado pelo desenvolvi-

mento tecnológico referido (maior capacidade a menor custo), deve contrapor-se uma lógica inteligente de organização e de gestão dinâmica da informação.

Tal mostra-se sobretudo premente quando fazemos da *Internet* o campo de recolha de informação. Quem, por certo, já experimentou arquivar informação com base em pesquisas na *Internet* não se terá deparado tanto com a exiguidade do espaço em disco (cada vez se compra mais por menor preço¹¹), mas antes com um problema de orientação entre as centenas de ficheiros arquivados. Quem já não terá experimentado uma sensação mista de surpresa e de apreensão, ao encontrar algum ficheiro importante escondido numa pasta recôndita?

A solução imediata é a da elaboração de bases de dados sobre a informação arquivada. Mas, se optarmos por uma abordagem mais profissional - logo, mais intensa mas também mais eficaz e exigente -, esta tarefa parece insolúvel.

Para a descrição dos recursos arquivados tem-se procurado recorrer ao uso de metadados, que consistem, basicamente, na formulação de dados sobre os dados. A ideia é a de desenvolver uma forma eficaz de descrever os recursos electrónicos, algo já incontornável no ambiente caótico da *Internet*, ao qual os sistemas de indexação e de recuperação da informação tradicionais não permitem alcançar níveis satisfatórios (Baptista, e Machado, 2001).

A aplicação de metadados tem sido experimentada no campo dos media, concretamente no domínio da informação noticiosa digital¹², onde se tem procurado estabelecer um conjunto padronizado de metadados de modo a fornecer uma plataforma comum para a análise dos artigos noticiosos em formato digital, produzidos por agentes noticiosos *online* (Yaginuma *et alii*, 2003). Este sistema parte de duas premissas fundamentais em torno do ficheiro-base: por um lado, que ele contenha o texto propriamente dito (a notícia), e, por outro, que ele inclua na sua código-estrutura os metadados - estes, para além de descreverem a notícia, permitirão que sobre eles se aplique tratamento informático adequado através da tecnologia de descrição dos metadados extraídos. Tanto num como em outro caso, são várias as abordagens ex-

perimentais possíveis, pelo que daqui resulta que as próprias soluções tentadas carecem do antídoto que pretendem anular: a padronização, tão essencial para a utilização eficaz dos metadados¹³.

Ora, apesar da progressiva conversão das agências noticiosas *online* a esta tecnologia, o processo ainda se encontra em fase experimental, o que significa que apenas uma pequena parte das notícias estarão preparadas para suportar estes procedimentos. Daí que os projectos de investigação que incidam sobre recolha da informação pela *Internet* enfrentem algumas dificuldades no manuseamento dos dados que dificilmente são ultrapassáveis - o processo de classificação da notícia tem que ser feito no momento, sem excepção.

Partindo deste campo de recolha, e partilhando de muitas das dificuldades descritas, o Projecto *Mediascópio*¹⁴ pretende estudar a comunicação e os media, designadamente aqueles publicados em agências e jornais impressos e electrónicos, nacionais e estrangeiros. Esses textos podem estender-se a géneros diversos: notícias breves e desenvolvidas, entrevistas, reportagens, dossiers, textos opinativos (editoriais, colunas, análises, opiniões, cartas).

A ideia da base de dados, neste caso, surgiu de uma constatação e de uma necessidade: constatação, porque, ao reunir os materiais informativos para elaborar o registo dos eventos do campo da comunicação e dos media, verificava-se a existência de documentos relevantes para a memória sobre o campo; necessidade, porque, para promover as leituras sectoriais e globais, essa documentação mostrava-se essencial.

Ao todo, estão compulsados cerca de 6600 registos, compreendidos entre inícios de 2000 e finais de 2003. A proveniência das fontes advém, em cerca de 85%, de jornais impressos, sendo o restante dividido entre revistas e panfletos, em formato *online*, quando possível, ou através da versão papel, recorrendo-se à digitalização por *scanner*, em complemento.

As actividades no âmbito do projecto são, assim, escalonadas em duas fases: uma primeira, a da produção digital da informação recolhida, e uma segunda, a da catalogação desses registos.

Até ao momento, o projecto tem sido, igualmente, um laboratório de análise e testagem ao desafio da criação de instrumentos eficientes de gestão e pesquisa da informação. A solução a adoptar ainda aguarda pela estabilização das ferramentas de extracção e descrição dos metadados.

Conclusão

O desígnio tecnológico, em muito explicado pela célebre *Lei de Moore*, teve o dom de aproximar povos e culturas, impulsionando a comunicação e a partilha de informação multimédia. A maior capacidade informática daí decorrente potencializou a rapidez e a largura de banda da transmissão de dados. Ao mesmo tempo, vai aumentando, de forma espectacular, a capacidade de armazenamento digital e descobrindo formas mais eficazes na compressão dos dados que contribui para a redução do tamanho ocupado, em bits. Como consequência, a produção e a transmissão da informação ficou facilitada: produção de *websites* institucionais e privados, mensagens de e-mail, *weblogs*, conteúdos digitais multimédia diversos (fotos, vídeo, animações).

Parece, ainda que algo paradoxalmente, que a sociedade tecnologicamente desenvolvida criou um «monstro»: como gerir a avalanche informativa crescente e evitar o soterramento? Simultaneamente, como conferir utilidade ao oceano de dados?

A aproximação que se dá entre o sujeito e o conhecimento informático processa-se por moldes diferentes dos tradicionais, que remetiam para a relação com os livros: “este novo salto na forma de adquirir e transmitir informações (...) certamente trará modificações às demais formas tradicionais – orais e escritas – de se lidar com o saber” (Kenski, 1999, p. 173).

A ideia da *World Wide Web*, de Tim Berners-Lee e dos seus colegas do CERN, era a de integrar todos os conteúdos de qualquer servidor em qualquer parte do mundo com outro computador *online*. O caminho para alcançar esta convergência é o da digitalização de todos os conteúdos, mas cuidando na promoção da interconectividade entre todas as redes e a humanização do *software* e do *hardware*, atendendo aos efeitos à escala globalizante dos satélites. Na opi-

nião de Kerckhove, tal pressupunha uma “nova ecologia das redes”, baseada na interactividade, na hipertextualidade e na conectividade (Kerckhove, 1997a). Mas, a estas, há que assegurar o objectivo da interoperabilidade entre os sistemas, melhorando pela adopção da indexação e da interconexão, condição imprescindível para o carácter funcional dos arquivos: “uma memória está morta se não for catalogada, disponível, transmissível, criticada e eventualmente reinterpretada” (Hoog, 2003, p. 173).

Antes mesmo da questão do que conservar e do que transmitir, é preciso encontrar formas comuns de preservação da informação já existente: “a história da memória deve ser também a história dos seus suportes” (Hoog, 2003, p. 170).

Será, de facto, possível, construir-se uma memória a partir ciberespaço? Alguns entraves estão diagnosticados: a obsolescência dos suportes de registo informativo, do código linguístico e do seu respectivo equipamento; o carácter volátil e imaterial dos conteúdos; a perenidade dos *links* que inter-relacionam a informação na rede. Em conjunto, concorrem para a urgência de, no presente, promover processos de produzir informação digital que já incluam na estrutura-código a forma de interpretação – um *dna* digital. A vantagem é a da capacidade de proporcionar imediato armazenamento, indexação e catalogação, através de programas estandardizados apropriados. As ferramentas informáticas devem corresponder às características da *open-source*, de modo a ser concretizável o objectivo da interoperabilidade com outros sistemas, permitindo, assim, a ampla disponibilização dos ficheiros através da *web*, por meio de um sistema de procura e recuperação da informação.

De um ponto de vista do interesse individual ou colectivo, todo o arquivo é património. A tecnologia assim o vai permitindo, e permitirá cada vez melhor. Não nos cabe, agentes do presente, decidir o que sobre nós deverão saber, no futuro. Da mesma maneira que um arqueólogo exulta quando vê num artefacto um sobrevivente da amnésia do tempo.

Refrescando a memória, porque a era tecnológica se esforça por permitir aos suportes do conhecimento a durabilidade e transmissão infinitas, sem degradação nem perdas.

Bibliografia

Baptista, Ana Alice e **Machado**, Altamiro Barbosa, “Um gato preto num quarto escuro: falando sobre metadados”, *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, vol. 25, nº 1, 2001, URI: <http://hdl.handle.net/1822/380>.

Bennewitz, R *et alii*, “Atomic scale memory at a silicon surface”, *Nanotechnology* vol. 13, nº 4, 2002, págs. 499-502.

Hedstrom, Margaret. *Mass storage and long-term preservation*, disponível em <http://www.uky.edu/~kiernan/DL/hedstrom.html> (20.Abril.2004).

Hoog, Emmanuel, “Tout garder? Les dilemmes de la mémoire à l’âge médiatique”, *Le débat*, nº 125 (maio-agosto 2003), Paris, Ed. Gallimard, 2003, págs. 168-189.

Kenski, Vani Moreira, “Memória e conhecimento na era tecnológica”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 25-26, Lisboa, Ed. Cosmos, 1999, págs. 165-175.

Kerckhove, Derrick de, *Connected intelligence. The arrival of the web society*, Toronto, Somerville House Books Limited, 1997a.

Kerckhove, Derrick de, *A pele da cultura (uma investigação sobre a nova realidade electrónica)*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1997b.

Lorie, Raymond A., “Long Term Preservation of Digital Information”, *Proceedings of the first ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital Libraries*, Roanoke, Virginia, New York, 2001, ACM-Press, p. 346-352, disponível em: <http://doi.acm.org/10.1145/379437.379726>.

Luhmann, Niklas, *A improbabilidade da comunicação*, Lisboa, Vega, 1992.

McCray, Alexa T.; **Gallagher**, Marie E., “Principles for digital library development”, *Communications of the ACM*, Vol. 44, No. 5, May, 2001.

Nunes, Eduardo Borges, *Abreviaturas paleográficas portuguesas*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1981.

Oliveira Marques, A. H., “Leitura nova”, Joel Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas, 1971, págs. 475-476.

Rothenberg, Jeff, “Avoiding Technological Quicksand: Finding a Viable Technical Foundation for Digital

Preservation”, 1999a, pdf, disponível em: <http://www.clir.org/pubs/reports/rothenberg/pub77.pdf>.

Rothenberg, Jeff, “Ensuring the Longevity of Digital Information”, *Scientific American*, 42-47, 1999b, disponível em: <http://www.clir.org/pubs/archives/ensuring.pdf>.

Rothenberg, Jeff. *Digital Information Lasts Forever - Or Five Years, Whichever Comes First*, disponível em <http://www.amibusiness.com/dps/rothenberg-arma.pdf> (20.Abril.2004).

Santos, Maria José Azevedo, *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172 (aspectos técnicos e culturais)*, Dissertação de doutoramento em História, Universidade de Coimbra, 1988.

Yaginuma, Tomoko *et alii*, “Implementation of Metadata for OmniPaper RDF Prototype”, *International Symposium on Digital Libraries and Knowledge Communities in Networked Information Society 2004 (DLKC’04)*, University of Tsukuba - Japan, 2004, disponível em: http://canada.esat.kuleuven.ac.be/omnipaper/downloads/WP7_DLKC04Paper_1.0.pdf.

Yaginuma, Tomoko *et alii*, “Metadata elements for digital news resource description”, *Congresso Luso-Moçambicano de Engenharia*, 3 — “Informática e tecnologias da informação”, Maputo, 2003, p. 1317-1326; URI: <http://hdl.handle.net/1822/279>.

¹ Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade do Minho.

² Servem apenas de referência, para além de tantos outros exemplos, os projectos pioneiros *Electronic Publication Pilot Project* da Biblioteca Nacional do Canadá, iniciado em 1994, e o equivalente australiano *Pandora*, a partir de Junho de 1994, e o congénere sueco *Kulturarw*, a partir de 1996. De igual menção, o projecto *Gallica* (Biblioteca digital da *Bibliothèque Nationale de France*), a *Library of Congress* (parte integrante do projecto *American Memory*, dirigido pelo Congresso Americano), e, entre nós, a *BNDigital* (projecto lançado pela *Biblioteca Nacional* (Lisboa)).

³ Tal é o caso do entretanto suspenso Projecto *Lifelog*, da responsabilidade da Agência Nacional de Defesa Americana (DARPA) [<http://www.darpa.mil/ipto/Programs/lifelog/index.htm>].

⁴ Entre outros exemplos, o *RepositoriUM*, repositório institucional da Universidade do Minho, “organizado por comunidades científicas, armazena, preserva, divulga e dá acesso à produção intelectual desta universidade em formato digital” [<http://repositorium.sdum.uminho.pt>].

⁵ Cf. o protocolo Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting [<http://www.openarchives.org>].

⁶ Como o sistema desenvolvido pela *Corporation for National Research Initiatives* [<http://www.handle.net>]

⁷ Cite-se, da Microsoft, o *MyLifeBits* [<http://research.microsoft.com/barc/MediaPresence/MyLifeBits.aspx>] baseada na visão pioneira de Vannevar Bush, que, em 1945, antecipava a possibilidade de se criar um dispositivo capaz de tudo «ciberizar», isto é, registar todos os elementos da vida de uma pessoa. Eram ideias visionárias, integradas num projecto pessoal denominado *Memex*, que consistia num “aparelho com o qual um indivíduo guardaria todos os seus livros, registos, comunicações, numa forma mecânica, pelo que tudo poderia ser consultado com extrema rapidez e flexibilidade”. [<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>].

⁸ A *Leitura Nova* consiste na reescrita de um conjunto dos documentos legais e administrativos portugueses, copiados por ordem do rei D. Manuel I entre 1504 e 1552 em letra vigente na época de sua transcrição, com o intuito de facilitar sua leitura e evitar a sua perda (Oliveira Marques, 1971).

⁹ Ainda no mesmo âmbito, e em jeito de complemento, refira-se que muitas e graves imprecisões foram tomadas na tradução do X’ (“xis” aspadado). Este numeral, que deriva do XL, com valor igual a 40, como sabido, foi muito utilizado na Península Ibérica até ao séc. XIV, mas nos séculos XV e XVI foi-se tornando raro ao ponto de muitos escribas o ignorarem e, por

isso, o copiarem mal, com o valor 10 (X romano), levando a erros de transcrição (Santos, 1988). Em contrapartida, nos séculos XV e mesmo XVI era muito vulgar o R com valor de 40, que era uma deturpação do x aspadado (Nunes, 1981).

¹⁰ Cf. “Quantum Information”, *IBM Almaden Research Center* [http://www.almaden.ibm.com/st/quantum_information/qio/index.shtml].

¹¹ À data, os 300 Gb. do novo “Ultrastar 10K300” da *Hitachi* converteu-se no disco-duro com maior capacidade no mercado comercial [<http://www.hitachi.com/New/cnews/E/2003/0106e/>].

¹² Uma iniciativa da *Information Society Technologies* – o projecto *Omnipaper (Smart Access to European Newspapers)* [<http://canada.esat.kuleuven.ac.be/omnipaper/>] — “pretende investigar formas de promover o acesso a diferentes tipos de fontes de informação distribuída, permitindo aos utilizadores um acesso estruturado, personalizado e multilíngue a todo o conjunto de artigos de notícias” (Yaginuma *et alii*, 2004).

¹³ Por exemplo, o *Dublin Core Metadata Elements Set* e o *Resource Description Framework (RDF)*, ambas recomendadas por organismos amplamente reconhecidos a nível mundial, tanto pela comunidade científica, como pela comunidade empresarial (a *DCMI – Dublin Core Metadata Initiative*, no primeiro caso, e a *World Wide Web Consortium*, no outro). Igualmente se referenciam outros formatos estandardizados de notícias, o *NITF (News Industry Text Format)* e o *NewsML*, implementados pela *International Press Telecommunications Council (IPTC)*, e o *XMLNews*, desenvolvido pelo *XMLNews.org* (Yaginuma *et alii*, 2004).

¹⁴ *Estudo da Reconfiguração do Campo da Comunicação e dos Media em Portugal* (Núcleo de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho), projecto apoiado pela FCT (POCTI/COM/41888/2001) – <http://www.necs.ics.uminho.pt>.

Comunicação Organizacional

– impacto da adopção de um Sistema Workflow

Anabela Sarmento¹

1. Introdução

Num contexto caracterizado por rápidas e constantes mudanças, onde o conhecimento e a sua gestão adquirem uma importância cada vez maior e decisiva para a competitividade das organizações, assiste-se à adopção e implementação, por vezes desenfreada e pouco reflectida, de sistemas de informação, na expectativa de que estes resolvam alguns dos problemas fundamentais com que a organização se depara. No entanto, quando um gestor adopta uma tecnologia, normalmente tende a focar-se apenas nos aspectos técnicos e nas funções suportados por essa tecnologia. Não se procura compreender de que forma as normas e os comportamentos sociais determinam o modo como essas tecnologias são utilizadas. Esta incompreensão pode tomar dimensões mais graves quando se trata de tecnologias com características capazes de influenciar a forma como os agentes comunicam e interagem.

De entre as opções disponíveis no mercado, destacamos os *sistemas workflow*. Eles encerram potencial para provocar alterações a nível dos domínios da gestão dos processos, nomeadamente da coordenação e controlo dos processos, da colaboração e da comunicação, da gestão do conhecimento e da produtividade. Nesta comunicação vamos-nos centrar na comunicação.

Após uma breve descrição das principais características e potencialidades dos *sistemas workflow*, bem como de alguns aspectos relacionados com a comunicação mediada por computador, apresentamos um estudo de caso onde se identificam os impactos ocorridos nos diversos domínios organizacionais, em particular na comunicação, bem como os factores que potenciaram ou inibiram tais mudanças.

2. Sistemas Workflow – definição e caracterização das suas potencialidades

Os *sistemas workflow* podem ser definidos como sendo um *software* de gestão, computadorizado e proactivo, que gere o fluxo de trabalho entre os participantes, de acordo com procedimentos pré-definidos, que constituem as tarefas². Estes sistemas permitem coordenar os participantes e os recursos de informação envolvidos. Esta coordenação procura que a transferência de tarefas entre os participantes se realize de acordo com uma sequência pré-definida, assegurando que todos os intervenientes realizam as actividades requeridas e que, quando necessário, executam outras acções. O foco destes sistemas está na forma como o trabalho evolui e não na informação.

A classificação mais comum de *sistemas workflow* é a que distingue três categorias: (1) Sistemas Ad hoc; (2) Sistemas Administrativos; (3) Sistemas de Produção (Transacção). Os *sistemas workflow de produção* ajudam a suportar as regras do processo pré-definido, executando-as de uma forma muito rígida e rigorosa. Este tipo de sistemas é adequado para o suporte de missões críticas dos processos de negócio, onde nada pode falhar e tudo deve ser executado de acordo com os modelos de processos pré-definidos. No outro extremo surgem os *sistemas workflow colaborativos*, cujo enfoque não é tanto o processo em si, mas sim a partilha de informação entre os actores envolvidos no processo, permitindo que estes trabalhem em conjunto. Este tipo de sistemas pode ser aplicado em áreas de negócio como o desenho de engenharia ou de arquitectura, a criação e aprovação de documentos, entre outras. A categoria *Administrativa* envolve, essencialmente, os processos administrativos, como por exemplo ordens de compra, relatórios de qualidade, relatórios de despesas, entre outros.

Em termos gerais, é reconhecido por diferentes autores³ que o *sistema workflow* é uma tecnologia capaz de ajudar uma organização a melhorar a coordenação, a comunicação e a colaboração entre os seus elementos, bem como o conhecimento organizacional. Ao nível da coordenação, as características deste sistema permitem desempenhar a gestão das tarefas ao longo de um processo de negócio, entregando o trabalho à pessoa certa, no momento exacto⁴. Isto contribui para o processamento e gestão da informação uma vez que, em cada momento, existe uma interpretação da informação enviada para cada unidade, com um baixo nível de incerteza e equívoco. O facto destes sistemas pressuporem a existência de regras pré-definidas e a alocação de recursos e pessoas para a execução de determinada tarefa, contribui para a diminuição de ambiguidades e uma maior qualidade na tomada de decisão daí decorrente.

Nonaka e Takeuchi⁵ referem que a reunião de pessoas com experiência e conhecimentos diferentes é uma das condições necessárias à criação de conhecimento. Esta ideia é secundada por Davenport e Prusak⁶ que afirmam que o conhecimento é gerado pelas relações que se estabelecem nas redes informais e auto-organizadas, as quais podem ser formalizadas com o tempo. Afirmam ainda que a transferência efectiva do conhecimento se dá através da comunicação, processo vital para o sucesso da organização. As características dos *sistemas workflow* conferem-lhes um estatuto de ferramenta de comunicação, com capacidade de suportar encontros ou trabalho cooperativo sem constrangimentos de tempo e de espaço⁷. A possibilidade de alargamento da rede de contactos permite a criação de redes para trocas de experiência e de conhecimento, envolvendo um número mais elevado de indivíduos permitindo, deste modo, uma partilha mais rica de informação. Estes sistemas facilitam, igualmente, a ligação entre unidades dentro da mesma organização e até entre organizações distintas, contribuindo para o alargamento da autonomia das unidades organizacionais e para a eliminação das “ilhas” dentro da organização⁸, suportando a partilha de informação.

Estes sistemas também possibilitam o armazenamento de informação e a constituição de repositórios de informação sob a forma de números, de factos e de regras, bem como conhecimento tácito, experiências, anedotas, incidentes críticos, artefactos e detalhes sobre decisões estratégicas.

Relativamente ao conhecimento, o contributo destes sistemas revela-se através da necessidade de se explicitar conhecimento até então detido por cada um dos indivíduos na organização (conhecimento tácito). O facto destes sistemas serem baseados em processos previamente analisados e aos quais se associam regras claras, explícitas e comuns para todos, pressupõe a optimização dos recursos existentes (máquinas e homens), um acesso mais facilitado à informação (passa a estar disponível através dos meios electrónicos, centralizada, e não em documento de suporte em papel) e a reconstituição do historial dos processos, contribuindo para uma melhor gestão do conhecimento organizacional.

3. Comunicação mediada por computador

A comunicação mediada por computador (CMC) refere-se a toda e qualquer interacção que seja gerada e transmitida com o uso de tecnologia. Alguns dos tipos de meios que cabem dentro desta designação são a Internet, o Internet Relay Chat (IRC), o Multiple User Dungeons (MUDs), os newsgroups, as conferências electrónicas, e o correio electrónico, para citar apenas alguns.

A CMC distingue-se da comunicação face a face (FAF) pelo facto de ser uma comunicação assíncrona, não existirem chaves visuais e contextuais para descodificar a mensagem, existir a possibilidade de gravar, guardar e encaminhar as mensagens, haver um aumento do nível de formalidade e a comunicação ter um carácter anónimo, entre outros aspectos.

O carácter assíncrono da comunicação significa que emissor e receptor não necessitam de estar envolvidos simultaneamente na comunicação. Esta pode ser feita de acordo com as conveniências dos intervenientes, contribuindo para a eliminação dos obstáculos relacionados com factores humanos (p. ex.,

o emissor já não precisa de se certificar de que o receptor está disponível para receber a mensagem no momento exacto da sua transmissão). Esta característica dá tempo ao receptor para pensar, o que pode ser benéfico para a qualidade das suas respostas⁹.

A ausência de chaves sociais e contextuais é outra das características da CMC. Uma vez que não existem expressões faciais, entoação, gestos, aparência física e adornos, pode ser mais difícil interpretar afirmações e responder de acordo do que na comunicação FAF. A ausência de elementos não verbais dificulta o conhecer melhor o interlocutor e, consequentemente, direccionar um diálogo para aspectos mais pessoais. Da mesma forma, é possível prestar-se menos atenção ao interlocutor porque o foco da atenção do emissor pode estar a ser canalizado para outros elementos do contexto. Mesmo quando os participantes estão absorvidos na CMC, há uma maior tendência para se deixarem levar por impulsos, ou para se centrarem nas suas preocupações, uma vez que não existem chaves visuais para lhes indicar o que é o mais apropriado para responder naquela situação. Tais circunstâncias podem conduzir a relacionamentos mais impessoais, sendo mais difícil criar um ambiente íntimo ou de confiança¹⁰. Lucas¹¹ acrescenta que na CMC, o emissor pode ter menos consciência do estatuto do receptor, o que lhe dá um maior conforto e à vontade na emissão de más notícias. Estes efeitos podem ser mais visíveis, sobretudo no início de uma relação¹². Quando as interações se prolongam ao longo do tempo, observou-se que os aspectos impessoais desaparecem à medida que os intervenientes trocam mensagens. Parece que os grupos que comunicam através de computador, apesar dos obstáculos iniciais, acabam por ultrapassar estes problemas e desenvolver relações positivas, se tiverem tempo para isso.

A receptividade e confiança que existe entre os participantes condicionam, igualmente, o nível de formalidade que vai existir na comunicação. A sua influência verifica-se na composição do texto, no número de erros permitidos, na pontuação, entre outros aspectos. Quando a confiança é grande a informalidade é maior; há uma maior aceitação das deficiências atrás enunciadas. Por

exemplo, as normas da comunicação escrita das mensagens de negócios veiculadas por correio electrónico tornaram-se menos exigentes, sendo frequentes as mensagens com parágrafos pobres, frases incompletas e erros ortográficos. O efeito destes erros é diferente consoante o receptor da mensagem seja novato ou experiente, este último desculpando mais facilmente tais erros¹³. A mesma aceitação de erros acontece para os que escrevem numa segunda língua, o que pode levar a uma facilitação da comunicação de negócios a nível internacional. O contrário também se verifica, isto é, quanto mais formal for a comunicação, menor é a aceitação dos problemas de linguagem.

Nestas considerações é igualmente importante ter em conta o número de mensagens trocadas. Isto porque, à medida que se vão trocando mensagens, aumentam as relações pessoais entre os participantes. Tal acontece porque eles vão-se conhecendo melhor, vão-se sentindo mais confortáveis uns com os outros e começam a trocar ideias sobre outros interesses que descobrem terem em comum. Saliente-se que, independentemente do meio utilizado, no início de qualquer relação, a comunicação será sempre mais formal e impessoal.

Um outro efeito da CMC nos negócios relaciona-se com o facto das comunicações serem mais orientadas à tarefa. Quer isto dizer que na CMC os participantes têm mais tendência a irem direitos ao assunto. Apesar deste foco na tarefa, é mais difícil chegar a consenso porque não existem chaves visuais e contextuais às quais os intervenientes possam aderir e porque os possíveis líderes existentes têm mais dificuldade em liderar as discussões.

A CMC ajuda a ultrapassar o problema do número de ligações entre os vários intervenientes no processo, uma vez que a mensagem já não necessita de atravessar uma série de filtros antes de chegar ao destinatário, conferindo uma maior qualidade à informação nela contida. A mensagem chega, também, ao seu destinatário de forma mais rápida.

De uma maneira geral, a literatura refere que este meio facilita as comunicações organizacionais, tornando-as mais rápidas e mais eficientes. A informação chega a mais

funcionários e é o meio seleccionado na busca de informação sobre um determinado assunto.

A comunicação informal também pode sofrer alterações. A rapidez e a acessibilidade permitem que a transmissão da mensagem se faça de uma forma mais simples e em tempo real. Frequentemente, a utilização do correio electrónico permite a resolução de problemas que de outra forma levariam mais tempo a resolver.

Os sistemas permitem a ligação intra e inter organizações, abrindo as portas para a ligação entre pessoas, bens e ideias, clientes e fornecedores (e até concorrentes) de forma a criar e distribuir novos produtos e serviços sem limitações de fronteiras organizacionais tradicionais, e onde cada empresa contribui com as suas competências chave, com o que de melhor faz, durando, tal rede, enquanto a oportunidade é lucrativa, podendo desenvolver locais de trabalho virtuais¹⁴.

Tendo em conta o que se foi relatando ao longo dos últimos parágrafos parece razoável assumir que a comunicação pode ser mais ou menos pessoal dependendo da natureza da conversa, dos participantes, e do tempo envolvido. Apesar das mudanças operadas no âmbito da comunicação empresarial apontarem para um caminho positivo, é preciso ter em conta que a tecnologia *per se* nada faz.

4. Estudo de caso

Nas secções seguintes apresenta-se um estudo de caso de uma empresa onde ocorreu a implementação de um *sistema workflow*. Depois de uma breve apresentação da organização, descreve-se a metodologia utilizada para a recolha e análise dos dados. Segue-se a apresentação e discussão dos resultados.

4.1. Caracterização da organização

A empresa Beta pertence a uma sub-holding que actua no sector da INDÚSTRIA, de uma das mais importantes empresas portuguesas industriais de produtos em madeira. O seu objectivo é produzir produtos químicos que depois são utilizados nas restantes empresas do grupo que se dedicam a actividades industriais e comerciais relacio-

nadas com a produção de laminados decorativos.

A empresa Beta está organizada numa estrutura matricial. Este tipo de estrutura combina a estrutura funcional e divisionada, que se cruzam e exercem funções complementares¹⁵. Por um lado facilita a distribuição de poder e o despoletar de novos projectos e, por outro lado, pode conduzir a conflitos de responsabilidade, pois funciona como duas estruturas hierárquicas entrelaçadas. Nesta empresa, os serviços administrativos são partilhados por várias fábricas. Assim, por exemplo, o departamento de Recursos Humanos não tem apenas de gerir os recursos humanos da empresa Beta, tendo de fazê-lo para as restantes empresas da sub-holding INDÚSTRIA. Tal situação pode revelar-se problemática uma vez que as fábricas estão geograficamente distribuídas, algumas das quais no estrangeiro. Para gerir todas as fábricas (distribuídas por 10 países), os gestores viajam bastante pelo que a gestão dos fluxos do trabalho diário e a comunicação podem apresentar problemas.

O quadro seguinte apresenta uma síntese das principais características desta organização.

Os motivos que levaram à implementação do *sistema workflow* prendem-se, sobretudo, com o facto das fábricas desta sub holding estarem distribuídas geograficamente por 10 países. Mesmo em Portugal, elas não estão localizadas em apenas um local, o que significa que é necessário assegurar que o fluxo dos processos não pára por falta de uma assinatura de um superior hierárquico.

O primeiro processo onde se implementou o sistema, em 1988, foi o de selecção e recrutamento de pessoal. A sua escolha ocorreu devido ao facto de não ser um processo crucial, pelo que se algo corresse mal, não teria implicações para o negócio central da empresa. As expectativas relativas ao projecto eram (1) uniformizar, otimizar e aumentar a velocidade dos fluxos de trabalho e do processo de negócio; (2) reduzir o volume de papel em circulação e a sua manipulação; (3) assegurar a confidencialidade da informação; (4) melhorar a recolha e gestão da informação para cada pedido relativo ao processo; (5) registar a informação e disponibilizá-la para todas as actividades que dela necessitassem.

Aspectos Estruturais	Aspectos Tecnológicos	Aspectos Políticos	Aspectos Humanos	Aspectos Culturais
Estrutura matricial; Utilização das tecnologias de informação para comunicar; Os canais e circuitos de comunicação são claros e bem definidos.	PC em todas as secções; Chefes têm 1 PC; Intranet baseada em Web; Acesso à Internet; Utilizam o Lotus Notes; Conhecimento sobre como desenvolver um sistema workflow e como o implementar.	Descentralização do poder mas os projectos necessitam de aprovação pelo Conselho de Administração; Iniciativas de mudança podem partir dos quadros intermédios.	Não existem equipas formais; Grande parte dos funcionários com formação inicial elevada; Pessoas aparentemente satisfeitas com o trabalho na empresa; 40 funcionários, 25 dos quais na fábrica e os restantes 15 pertencendo ao sector administrativo (gerindo, igualmente, as restantes empresas da INDÚSTRIA); Trabalho por turnos – não mais de 15 funcionários em simultâneo na empresa; Média de idades de 30 anos; Qualificação mínima para entrar na fábrica – 12º ano. Grande parte dos funcionários continuou a estudar tendo concluído a licenciatura; Há alguns funcionários com o 4º e 6º ano Maior parte dos funcionários sabe utilizar os computadores.	Preocupação com a qualidade; Família é palavra chave; Realização de actividades sociais ao longo do ano; Importância do líder (fundador da organização) que detém um perfil carismático junto dos funcionários; Tem Certificação de Qualidade.

Esta implementação servia, igualmente, propósitos de aprendizagem que seriam utilizados, mais tarde, na implementação de sistemas semelhantes, noutros processos. Seguiram-se o processo de certificação da qualidade, o processo de pedido de autorização de viagem, o processo de prevenção e correcção de situações na fábrica e o processo de pedidos de ausência e trabalho suplementar.

O *sistema workflow* utilizado foi o *Lotus Notes* que tinha a vantagem de já ser anteriormente utilizado na empresa, pelo que os encargos financeiros seriam mínimos. Os aspectos mais relevantes que contribuíram para a adopção do *sistema workflow* nesta organização foram:

- A existência do *Lotus Notes* na empresa, não sendo necessário comprar a aplicação;
- Os recursos humanos – seria um estagiário a desenvolver a aplicação;
- O trabalho por turnos o que significa que, no máximo, estão em simultâneo na

fábrica 15 funcionários. Esta situação facilita o período de formação e reduz o número de computadores necessários para operar;

- A empresa estava a passar pelo processo de certificação da qualidade – os processos estavam a ser analisados e redesenhados, o que facilitou a análise para a implementação do *sistema workflow*.

4.2. Metodologia para recolha de informação

A recolha de dados foi feita entre Maio de 2001 e Novembro de 2001. Utilizaram-se a análise documental e a entrevista como instrumentos principais de recolha de dados. Foram recolhidos diversos documentos sobre a empresa e sobre os processos onde o *sistema workflow* já havia sido implementado. Realizaram-se seis entrevistas que abrangeram desde a Directora de Recursos Humanos, a Directora de Produção, a responsável pelo Departamento de Informática, um responsável da fábrica e dois elementos

operacionais. A duração média das entrevistas foi de cerca de 60 minutos. Foram todas gravadas e totalmente transcritas. A análise dos dados foi feita recorrendo a métodos qualitativos¹⁶.

5. Apresentação e discussão dos resultados

A tabela seguinte lista as mudanças verificadas após a implementação do *sistema workflow* em todos os processos já referidos. A primeira coluna representa os domínios de mudança e a segunda coluna a alteração propriamente dita.

Processos	<ul style="list-style-type: none">• Mudança no suporte do processo (de papel a electrónico)• Todas as tarefas passaram a ser realizadas a partir da secretária de cada funcionário. Estes não têm mais necessidade de se deslocarem a outro departamento para entregar um documento• Eliminação de algumas tarefas (e.g. imprimir e distribuir cópias de documentos)• Processo tornou-se mais transparente
Coordenação	<ul style="list-style-type: none">• Possibilidade de se saber o estado dos processos• Facilitação da gestão dos processos• Padronização dos processos• Registo de eventos• Diminuição da interpretação individual dos eventos• Facilitação da supervisão
Produtividade	<ul style="list-style-type: none">• Redução dos tempos (de execução e de espera)• Eliminação de papel• Eliminação de tarefas redundantes
Conhecimento	<ul style="list-style-type: none">• Desenvolvimento de bases de dados• As bases de dados são alimentadas a partir de fontes internas e externas• Desenvolvimento de uma memória organizacional electrónica• Esta memória está disponível para todos os funcionários (de acordo com níveis de confidencialidade)• Esta memória é facilmente actualizável e está sempre actualizada• Possibilidade de extrair informação• Conhecimento mais completo de todos os processos envolvidos• Informação mais rigorosa

No que diz respeito aos domínios particulares da comunicação e colaboração vemos que o *sistema workflow* é encarado de duas formas distintas: (1) para uns o sistema facilita o acesso ao interlocutor. O emissor não depende de aspectos temporais e geográficos para contactar o seu receptor, sendo um aspecto positivo da aplicação; (2) para outros, a aplicação distancia a relação e o contacto entre emissor e receptor, revelando um aspecto negativo da aplicação.

Antes da implementação do sistema, e dada a frequência com que alguns Directores se deslocam no país e no estrangeiro, havia alguma dificuldade em conseguir dar andamento a determinadas tarefas que requeriam as assinaturas desses funcionários. Nessa

altura era frequente o processo parar, aguardando o regresso do Director para assinar o documento. A implementação do sistema e a possibilidade de assinar electronicamente o documento a partir de qualquer ponto do globo veio obviar as dificuldades referidas e a acelerar o andamento dos processos. Por exemplo, no processo de pedido de autorização de viagem, foi referido pelos entrevistados que o sistema veio possibilitar uma comunicação mais rápida e sem distorção da informação nela contida, além de que o processo e as responsabilidades dos funcionários na realização de cada tarefa ficaram mais transparentes.

Um outro aspecto mencionado pelos funcionários como sendo uma vantagem da utilização do sistema é o registo dos eventos e dos conteúdos, o que constitui uma segurança em caso de dúvida. Além disso, o sistema permite saber se a mensagem chegou ao seu destinatário.

Apesar das vantagens atrás enunciadas, a utilização do *sistema workflow*, e segundo a perspectiva de alguns funcionários, encerra inconvenientes. Antes da implementação do sistema, os funcionários deslocavam-se na fábrica para entregarem os documentos relativos aos processos acima já referidos. Nesta deslocação e contacto pessoal com o interlocutor aproveitavam para conversar e trocar opiniões e ideias sobre diversos assun-

tos, profissionais ou particulares. A utilização do *sistema workflow* veio acabar com esta interacção face a face que foi substituída por uma comunicação electrónica e impessoal, além de que os assuntos tratados versam agora, apenas, aspectos de trabalho.

O quadro seguinte sintetiza os aspectos que se acabaram de descrever relativamente ao domínio da comunicação.

Comunicação e Colaboração	<ul style="list-style-type: none"> • Diminuição no número e duração dos contactos individuais • Uso de meios electrónicos para comunicar • Eliminação de barreiras de tempo e espaço • Prejuízo das relações individuais • Alguns dos funcionários passaram a estar mais acessíveis
----------------------------------	--

Após a identificação das alterações ocorridas fruto da implementação do *sistema workflow*, procurou perceber-se de que forma as características da organização condicionaram, inibindo ou potenciando, tais alterações. Os factores organizacionais envolvidos foram: estruturais, políticos, humanos, tecnológicos e culturais.

Factores estruturais

Não foi fácil, para alguns funcionários da fábrica, começarem a utilizar o sistema em particular porque as tarefas a realizar com a nova aplicação são esporádicas (por exemplo, o pedido de autorização de viagem ou o pedido de alteração de turno). Para o funcionário tornava-se difícil recordar os passos exactos necessários para iniciar a aplicação. Tal implicava um abrandamento no ritmo de realização das tarefas com recurso ao sistema. Para além disso, alguns funcionários não gostavam do facto da aplicação poder controlar os seus passos e registar todos os eventos. Sentiam como se estivessem a ser vigiados e o seu desempenho profissional medido. Paralelamente, a comunicação formal mediada por computador pode levar a uma má interpretação do conteúdo das mensagens uma vez que estas são apenas escritas não havendo outros mecanismos disponíveis para clarificação do que se pretende dizer.

O facto de se ter seleccionado como primeiro processo a ser alvo da implementação deste tipo de sistema um processo simples, neutro e não vital para o negócio pode ter contribuído para uma melhor

aceitação da mudança. Um outro aspecto que pode ter tido algum impacto no resultado parece ter sido o facto da implementação ter sido realizada por cima dos procedimentos já existentes. Os fluxos de trabalho continuaram na mesma forma, apenas se alterando o acesso à informação (agora passa a estar disponível de acordo com níveis de segurança). Os formulários electrónicos são também

semelhantes aos em papel. Finalmente refira-se o facto dos funcionários sentirem que o seu superior hierárquico estava sempre acessível mesmo durante a sua ausência da fábrica pode ter contribuído para uma melhor aceitação do novo sistema.

Factores políticos

Alguns funcionários resistiram à utilização do sistema preferindo o processo com o suporte em papel. Sentiam-se mais importantes quando tinham que entregar o documento em papel aos seus superiores. Agora, uma vez que a comunicação é mediada por computador, sentem-se mais distantes do centro de decisão. No entanto, o facto de terem disponível mais informação (sobre eles e sobre os colegas) ajudou, de alguma forma, a ultrapassarem os obstáculos sentidos. O facto dos estilos de trabalhos terem sido uniformizados e ter-se minimizado as possibilidades de interpretação individual, conferindo uma maior transparência e sentido de justiça às situações, também contribuiu para uma melhor aceitação do sistema.

Factores humanos

Um outro obstáculo diz respeito ao conhecimento que os funcionários têm para utilizarem o sistema informático. Apesar da maior parte ter uma boa formação inicial, há no entanto alguns que a não têm. O que se observou foi que as pessoas com uma escolaridade menor manifestavam uma maior dificuldade na utilização do sistema e no reconhecimento das suas potencialidades, ao

contrário dos operadores com uma escolaridade mais elevada. A formação recebida para utilizarem o sistema também foi alvo de críticas. Os funcionários referiram que esta havia sido reduzida, muito teórica e esporádica. Eles referem que era necessário terem tido mais prática de forma a melhor memorizarem os procedimentos. Para aqueles funcionários que não utilizam o computador para realizarem as suas tarefas diárias, torna-se muito complicado fazê-los compreender a utilidade e as vantagens da utilização do novo sistema. Alguns dos entrevistados referiram, igualmente, que o facto da utilização do computador tornar as relações mais impessoais e distantes, servia como desculpa para evitarem utilizá-lo.

No entanto, verificou-se que aqueles funcionários que já utilizavam o computador nas suas tarefas diárias aceitaram mais facilmente o novo sistema. O mesmo se passou com os funcionários mais novos. Parece que as pessoas novas lidam melhor com a mudança do que as que têm mais idade. Estas últimas, como executaram as tarefas ao longo dos anos sempre da mesma forma, têm mais dificuldade em se aperceberem de que existem outras maneiras de as realizar, e mesmo até de as aceitar.

Da mesma forma, as características da personalidade também parecem influir no sucesso da utilização do sistema. Há funcionários curiosos e que querem explorar a aplicação, como também há quem o não pretenda fazer. E tal situação depende mais das características individuais do funcionários, da sua personalidade, do que propriamente de outros aspectos relacionados com a tecnologias ou com a organização.

Factores tecnológicos

Relativamente aos factores tecnológicos, constatou-se que o equipamento existente pode constituir um obstáculo caso seja obsoleto ou não tenha capacidade suficiente. Para além disso, algumas das tarefas demoram, mais tempo agora a realizar (por exemplo, o funcionário tem de ligar o computador, introduzir o seu login e password, abrir algumas janelas antes de aceder ao documento electrónico); alguns operadores não reconhecem vantagem alguma no uso do computa-

dor para realizar essas tarefas, pelo que resistem.

No entanto, procurou-se ter algum cuidado com o desenho da interface gráfica fazendo com que esta fosse a mais simples e intuitiva possível e que não fosse preciso decorar comandos ou nomenclaturas.

Factores culturais

A introdução do *sistema workflow* criou alguma nostalgia no seio das pessoas mais velhas. Alguns dos entrevistados referiram que tinham saudades dos “velhos tempos” uma vez que antigamente sentiam-se mais próximos uns dos outros, o que não acontece agora. O computador torna as relações mais distantes e impessoais.

Contudo, o facto de se sentir uma preocupação com a gestão do conhecimento, de se considerar a informação como um valor acrescentado e de se considerar as mensagens electrónicas como prova, contribui para ultrapassar algumas das resistências à mudança. Acresce ainda o facto da formação dos recursos humanos ser uma prioridade e de existirem estímulos à partilha do conhecimento. Para além disso, o *sistema workflow* permitiu uma uniformização da terminologia do trabalho, pelo que os processos e a linguagem utilizada deixam de ser produto da vontade de cada um, para ser superior a todos.

6. Conclusões

Procurou-se, neste artigo, descrever um caso ilustrativo da adopção de uma determinada tecnologia e das consequências que daí podem advir para a comunicação organizacional. A identificação dos aspectos organizacionais que inibiram ou potenciaram a mudança e a aceitação do novo sistema foram, também, alvo das nossas preocupações. Frequentemente, a adopção de sistemas de informação tem apenas por base as suas potencialidades e características tecnológicas, não se levando em consideração os factores humanos e o seu impacto nas relações interpessoais. São, no entanto, as pessoas que os vão utilizar pelo que devem ser envolvidos no processo de mudança desde o início, explicitando os seus receios e dialogando sobre as melhores práticas para a realização da mudança.

Bibliografia

Cardoso, L., *Gestão Estratégica das Organizações – ao encontro do 3º milénio*. Lisboa: Verbo, 1997.

Davenport, T. e Prusak, L., *Working Knowledge: How organizations manage what they know*. Boston: Harvard Business School Press, 1998.

Dietrich, R; Grear, J; Ruth, A., *How Real is Communication in the Virtual World of Cyberspace?*, 1998, <http://miavx1.muohio.edu/~psybersite/cyberspace/cmcreal/index.htmlx>, acessado 26 Março 2004.

Igbaria, M. e Tan, M., *The Virtual Workplace*, Idea Group Publishing, 1998.

Khoshafian, S. e Buckiewicz, M., *Introduction to Groupware, Workflow and Workgroup Computing*, New York: John Wiley & Sons, Inc, 1995.

Lucas, W., “Effects of e-mail on the organization”, *European Management Journal*, 16(1), 1998, p. 18-30.

Miles, M. e Huberman, M., *Qualitative Data Analysis*. London: SAGE, 1994.

Nonaka, I. e Takeuchi, H., *The Knowledge Creating Company: How Japanese companies create the dynamic of innovation*. New York: Oxford University Press, 1995.

Plesums, C., “Introduction to Workflow”, in Fischer, L. (Ed.). *Workflow Handbook 2002*, 19-38, http://www.wfmc.org/information/introduction_to_workflow02.pdf, 2002, acessado 26 Março 2004.

Sarmiento, A., *Impacto dos Sistemas Colaborativos nas Organizações: Estudo de Casos de Adopção e Utilização de Sistemas Workflow*. Tese de doutoramento. Braga: Universidade do Minho, 2002.

WfMC, *Introduction to the Workflow Management Coalition*, <http://www.wfmc.org/about.htm>, 2003, acessado 26 Março 2004.

¹ ISCAP / IPP, S. Mamede Infesta; Centro Algoritmi, Universidade do Minho, Guimarães.

² WfMC, *Introduction to the Workflow Management Coalition*, em URL: <http://www.wfmc.org/about.htm>, 2003, acessado a 26 Março 2004.

³ C. Plesums, “Introduction to Workflow”, in Fischer, L. (Ed.). *Workflow Handbook 2002*, http://www.wfmc.org/information/introduction_to_workflow02.pdf, 2002, acessado a 26 Março 2004, pág 19-38. Anabela Sarmiento, *Impacto dos Sistemas Colaborativos nas Organizações: Estudo de Casos de Adopção e Utilização de Sistemas Workflow*, Tese de Doutoramento. Braga: Universidade do Minho, 2002.

⁴ Anabela Sarmiento, *op. cit.*

⁵ I. Nonaka, e H. Takeuchi, *The Knowledge Creating Company: How Japanese companies create the dynamic of innovation*, New York: Oxford University Press, 1995.

⁶ T. Davenport, e L. Prusak, *Working Knowledge: How organizations manage what they know*, Boston: Harvard Business School Press, 1998.

⁷ Anabela Sarmiento, *op. cit.*

⁸ Anabela Sarmiento, *op. cit.*

⁹ S. Khoshafian, e M. Buckiewicz, *Introduction to Groupware, Workflow and Workgroup Computing*, New York: John Wiley & Sons, Inc., 1995.

¹⁰ R. Dietrich; J. Grear; A. Ruth, *How Real is Communication in the Virtual World of Cyberspace?*, <http://miavx1.muohio.edu/~psybersite/cyberspace/cmcreal/index.htmlx>, acessado a 26 Março 2004, 1998.

¹¹ W. Lucas, “Effects of e-mail on the organization”, *European Management Journal*, 16 (1), 1998, p. 18-30.

¹² R. Dietrich; J. Grear; A. Ruth, *op. cit.*

¹³ W. Lucas, *op. cit.*

¹⁴ M. Igbaria, e M. Tan, *The Virtual Workplace*, Hershey: Idea Group Publishing, 1998.

¹⁵ L. Cardoso, *Gestão Estratégica das Organizações – ao encontro do 3º milénio*, Lisboa: Verbo, 1997.

¹⁶ M. Miles, e M. Huberman, *Qualitative Data Analysis*, London: SAGE, 1994.

Novos media: inauguração de novas formas de sociabilidade

Ana Sofia André Bentes Marcelo¹

«Computer-mediated communication (CMC), it seems, will do by way of electronic pathways what cement roads were unable to do, namely, connect us rather than atomize us, put us at the controls of a “vehicle” and yet not detach us from the rest of the world» (Jones, 1998: 3).

Com a ligação às redes telemáticas e a edificação de um novo universo comunicacional (segundo uma lógica reticular), a visão que o Homem tem de si e do mundo que o rodeia nunca mais será a mesma. A criação de comunidades designadas virtuais (*on-line communities*), constituídas na sua maioria por pessoas que não se conhecem fora da rede, inaugura novas formas de sociabilidade. Estas formações sociais, também designadas por “cybersocieties” (Jones, 1998: XII), são definidas por Holtzman (1997: 32) como *«communities not of common location, but of common interest, webs of human relationships linked in cyberspace»*.

Os indivíduos, denominados “netizens” (Jones, 1998), “cibernautas” ou “seres digitais”, membros das comunidades virtuais que habitam o ciberespaço, constroem as suas identidades num contexto comunicacional que gera uma teia de novas sociabilidades. Thompson (1998: 57) afirma que *«...sentimos que pertenecemos a grupos y comunidades que se han constituido, en parte, a través de los media»*, no que o autor designa por “sociabilidade mediática”. Até há alguns anos atrás, os seus membros eram cientistas, académicos e, nas palavras de Hamman (1999: 4), *«hobbyists, “netheads”, and technophiles»*. Nos dias de hoje, verificamos que os indivíduos que as integram são pessoas comuns, que se ligam à rede no intuito de desenvolverem com mais facilidade as suas tarefas do dia a dia, como seja, por exemplo, comunicar ou procurar informação, pois,

segundo Robertson, *«an area being revolutionized by computer technology is personal communication»* (1998: 163).

Para algumas pessoas, utilizar os serviços que a Internet lhes oferece tornou-se quase tão simples como utilizar o telefone. As comunidades *on-line* são constituídas por pessoas reais, que estabelecem relações reais e que encontram nos dispositivos tecnológicos da Era Digital *«a possibilidade de fazerem juntas muito mais coisas “reais” do que com o telefone»* (Kerckhove, 1999: 68). As motivações das pessoas que integram as comunidades virtuais passam pela procura de informação muito diversa e pela vontade de comunicar, via *Internet*, com pessoas que já conhecem fora da rede, ou com pessoas que ainda não conhecem e com as quais procuram estabelecer relações da mais diversa índole. A Internet é, no entender de Holtzman (1997: 31), *«a window into social space»*.

A questão que se coloca neste momento, e para a qual ainda não existe resposta, foi formulada por Lyon (1995: 1) da seguinte forma: *«are social relationships themselves changing as they become more electronically mediated?»*.

«A chamada comunidade “virtual” não é apenas um número imenso de pessoas envolvidas numa actividade comum, mais ou menos directamente, mais ou menos constantemente. É também uma presença imediata e contingente em tempo real, como um trabalho activo do espírito» (Kerckhove, 1999: 68).

Negroponte (1995) foi o primeiro pensador a reflectir sobre a noção de comunidade, resultante da ligação à Internet. Numa análise retrospectiva, a existência de comunidades virtuais remonta ao início da história da Internet. Os primeiros utilizadores deste novo *medium*, cientistas/académicos, utiliza-

vam a rede para trocarem informações sobre os projectos em que estavam envolvidos. A comunicação era estabelecida através de *e-mail*, *newsgroups* ou *FTP-servers*. A mais famosa comunidade virtual do início da história da Internet designou-se *THE WELL* (*Whole Earth 'Lectronic'Link*) e foi criada em 1985, em São Francisco, pelos ecologistas do Whole Earth Catalogue. Inicialmente, esta comunidade era constituída por indivíduos que se conheciam fora da rede e que utilizavam a Internet como um meio adicional para trocarem informações.

As novas comunidades, designadas como virtuais ou “tribos cibernéticas”, que encontraram em *THE WELL* o seu primeiro modelo, foram definidas por Laurel (1990) como «*the vibrant new villages of activity within the larger cultures of computing*» (apud Ramos, *Do espaço público de Habermas ao novo espaço público na era da revolução informativa*, p. 143). Mas comecemos por definir o conceito de *virtual*.

De acordo com Lévy (1999), etimologicamente, *virtual* tem a sua origem no baixo latim “*virtualis*”, derivado do substantivo comum, do latim vulgar, *virtus*, que significa força, potência. Para se compreender este conceito, Lévy apela aos ensinamentos da filosofia escolástica, segundo a qual «*virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto*» (1999: 17). A imagem da árvore e da semente permite-lhe clarificar esta noção, já que, segundo ele, a árvore está virtualmente presente na semente. Consciente de que o *virtual* se está a tornar numa das categorias mais importantes da cultura contemporânea, Miranda (1996) também procurou explicar este termo, para quem *virtual* é «*o espaço do imaginário (determinado metafisicamente, mas também teologicamente ou politicamente) onde se instituíam, ou se construíam, as possibilidades*» (p. 1). Tendo por base o esquema aristotélico da *dynamis/energeia*, que articula potencialidade e actualização, o *virtual* corresponderia à potencialidade, pois, segundo este autor «*de entre várias possibilidades apenas uma era realizada em cada momento*» (*idem, ibidem*). A palavra *virtual* surge nos estudos sobre o impacto dos novos *media*, em oposição a *real*. Segundo Lévy (1999), o uso corrente do conceito de *real* pressupõe uma realização

material, tangível, em oposição ao *virtual* que expressa a ausência pura e simples da existência. Consideramos pertinente retirar importância à excessiva ênfase dada por alguns autores à virtualidade das novas comunidades, na medida em que os seus habitantes definem-nas como comunidades reais.

Por sua vez, Kerckhove (1999: 67) faz referência à Virtual Polis, de Carl Loeffler, como sendo a edificação de um ambiente virtual, descrito como um «*apartamento virtual, concebido pessoalmente, equipado com um guarda-roupa virtual, integrado em gavetas virtuais e comprado num centro comercial virtual, ao lado de um parque de diversões virtual, num bairro virtual*». Como afirma Kerckhove (*idem, ibidem*), «*em ambientes deste género, tudo é de facto “virtual”, com a excepção de que as pessoas que se encontram nele são “reais”*».

Rheingold (1996), autor da obra *Comunidade Virtual*, define comunidades virtuais como grupos de pessoas que se interligam entre si através de uma complexa rede informática (que obedece a uma estrutura rizomática, na qual não se identifica um princípio nem um fim), e não por intermédio de laços circunscritos aos limites de um espaço físico. As novas comunidades resultantes das redes de computadores podem ser caracterizadas como sendo descentralizadoras, informais, ecléticas e com uma «*forte componente auto-governável, sem a necessidade de regulações exteriores...*» (Ramos, 1998: 149).

Rheingold (1996) caracteriza desta forma a emergência de um tipo de comunidade, na qual a troca de informações entre os sujeitos é mediada pelos dispositivos informáticos, criando-se um novo sentido do conceito de comunidade. Segundo ele, podemos identificar nas comunidades virtuais algumas das características das comunidades tradicionais, ainda que a interacção seja mediada e não seja, portanto, possível estabelecer uma relação face a face. A interacção entre os membros desta comunidade é transferida de um espaço físico para um outro espaço concebido pelas novas tecnologias, um espaço sem uma referência estável, o que conduz, na opinião de Lévy (1999), à reinvenção de uma cultura nómada.

As relações sociais estabelecidas entre os indivíduos sofrem profundas modificações.

Através da ligação à Internet, podemos comunicar com indivíduos que não conhecemos e partilhar interesses comuns, estabelecendo, assim, novas formas de relações sociais. Santos (1998) refere mesmo a existência de cidades virtuais, na medida em que «à cidade real, física, tangível, os homens pretendem sobrepor uma outra, virtual, intangível...» (1998: 88). Cardoso (1998), referência obrigatória quando nos propomos analisar, em toda a sua dimensão, estas novas formas de sociabilidade, define comunidade virtual como «um grupo social não sujeito a padrões de dimensão específicos, em cuja base de formação se encontra a partilha de interesses comuns, de tipo social, profissional, ocupacional ou religioso no qual não se procura apenas informação, mas também pertença, apoio e afirmação» (p.115).

Não podemos deixar de referir a opinião divergente de Jensen (1990), ao considerar que «*traditional life was marked by face-to-face, intimate relationships among friends, while modern life is characterized by distant, impersonal contact among strangers. Communities are defined as shared, close, and intimate, while societies are defined as separate, distanced, and anonymous*» (apud Jones, "Information, Internet, and Community: Notes Toward an Understanding of Community in the Information Age", p. 13).

Apesar de opiniões como esta última, se compararmos o conceito de comunidade tradicional com o conceito de comunidade virtual (também designada por *on-line community* ou *network community*), verificamos que, a exemplo da comunidade tradicional, estamos perante um grupo de pessoas que estabelecem entre si laços sociais, cuja interacção se circunscreve a um determinado espaço, ainda que não físico, mas que não deixa, apesar disso, de ser um espaço delimitado, só que por *bits*. Rosa (1996) é outro entusiasta defensor da existência de comunidades virtuais, pois, no seu entender, «a Internet (e, subsequentemente, o espaço cibernético) representa a possibilidade de constituição de uma Comunidade, funcionando de modo quase completamente acentrado» (1996: 48).

Segundo Rheingold (1996), a interacção estabelecida entre os indivíduos à escala global, possibilitada pelas novas tecnologias

da informação, dá um novo sentido à palavra comunidade. O aparecimento das comunidades virtuais surge, assim, inserido num novo contexto social. Através dos novos dispositivos computacionais, podemos estabelecer contacto com uma série de indivíduos, motivados apenas pela vontade de os conhecer, a exemplo dos meios de comunicação tradicionais, como o telefone que, segundo Wellman, «*have enabled people to maintain active relationships over long distances with friends and relatives*» (apud Hamman, *Computer Networks Linking Network Communities: A Study of the Effects of Computer Network Use Upon Pre-existing Communities*, p. 8).

Por intermédio destas novas tecnologias, os processos comunicativos articulam-se e dão visibilidade ao funcionamento das novas formas de sociabilidade. A exemplo das comunidades tradicionais, nas comunidades virtuais os indivíduos interagem, com a finalidade de fazerem quase tudo o que fazem directamente. A única diferença, óbvia, é que a interacção nas comunidades virtuais se faz, exclusivamente, por mediação do computador. Comunica-se com aqueles que partilham as mesmas afinidades, os mesmos gostos, os mesmos interesses, com a única finalidade de interagir com eles.

No caso das relações estabelecidas com indivíduos que conhecemos fora da rede, essas relações são reforçadas através do contacto estabelecido *on-line*, pois, como afirma Hamman (1999: 1), «*when we use CMC to communicate with members of our pre-existing social networks, our time spent online may be beneficial to the solidarity of these groups*». As novas tecnologias transformam-se em mais um instrumento, ao dispor de todos os membros das comunidades tradicionais, para comunicarem, não colocando, assim, em perigo a própria existência desta comunidade. Nas palavras de Hamman (*idem*, p. 10), «*communities continue to exist but are supported through a number of technologies including the printed word, transportation, and new communications technologies. Computer mediated communication is just one of the many technologies used by people within existing communities to communicate, and thus to maintain those community ties over*

distance», apesar das barreiras, aparentemente inultrapassáveis, do tempo e do espaço.

Com base nas definições (ainda que díspares) sobre o conceito de comunidade, constatamos que ele evoluiu, permitindo caracterizar os agrupamentos sociais que se formam no ciberespaço (ainda que encerrem relações sociais classificadas por alguns teóricos como instáveis, esporádicas e efémeras) como genuínos. Nas comunidades virtuais desenvolve-se, a exemplo das tradicionais, um sentimento de pertença entre os elementos que as compõem. Este sentimento constitui nelas uma das características mais importantes, senão a mais importante. No entender de Rosa (1996), a nova comunidade que emerge no “espaço cibernético” edifica-se *«a partir do sentimento de pertença a uma mesma Comunidade que, sempre segundo a EFF, muitos dos utilizadores da rede possuem (fala-se em “us”, “we”, etc). A partir desse sentimento, poder-se-á edificar uma Sociedade cujo “cimento” (aquilo que liga os múltiplos nós da rede) é a Informação»* (1996: 49).

As novas tecnologias permitem fundar comunidades reais, propiciadas pela existência de interactividade entre os sujeitos, mas virtuais, na medida em que, nesta interacção, os sujeitos não assumem uma presença física tangível. Questionamo-nos, agora, sobre se a natureza da interacção mediada pelo computador é diferente da “interacção face a face”, pelo simples facto de termos maior facilidade em nos desligarmos desta última, sem grandes consequências para os sujeitos. Lyon (1995) considera que o incremento das relações sociais indirectas ou mediadas, não implica que as relações sociais directas tenham sido suplantadas. Nas palavras do autor (1995: 1), *«direct social relations did not disappear. Rather, they were compartmentalized in the so-called private sphere of the domestical, familiar household»*. Lyon (idem, p. 2) considera ainda que *«remote and virtual relations are still articulated with the material world of access to resources and bodily co-presence»*. Os novos espaços sociais tornam possível o encontro face a face entre os sujeitos, mas sob uma nova perspectiva de “encontro” e “face a face”.

O grande interesse do ciberespaço reside no vitalismo social que ele permite (BBS, Mud's, IRC, *newsgroups*, *e-mails*), já que constitui um espaço propiciador da dinâmica social. As redes telemáticas geram, inclusive, novos espaços de encontro na comunidade tradicional (ex: *cibercafés*). Sendo assim, as formas de sociabilidade contemporâneas encontram na tecnologia um potencializador, um catalisador, um instrumento de conexão, o que contraria, em última instância, a passividade da lógica da Escola de Frankfurt.

De facto, os indivíduos ligam-se uns aos outros num espaço reticular (ciberespaço), que surge como a actualização de alguns dos locais de interacção por excelência nas comunidades tradicionais. Segundo Santos (1998: 95), *«o modelo comunicacional não é o do contacto aleatório numa multidão anónima, mas aproxima-se ao grupo de companheiros que conversam no café do bairro»*. Este espaço é o local escolhido pelos “cibernautas”, para comunicarem uns com os outros e acederem, desta forma, a informação muito diversa, que lhes chega a uma velocidade estonteante e proveniente de todas as partes do mundo. Segundo Nora (1997: 110), *«c'est une vérité qui fait l'unanimité parmi les entrepreneurs du cybermonde, c'est bien que les usagers ne recherchent pas tant des informations utiles que le plaisir de la camaraderie, voire le frisson de la rencontre»*. É um espaço de pesquisa de informação, mas acima de tudo de encontro e de partilha. Como afirma Woolley (1992: 125), *«... everyone has equal access to the network, and everyone is free to communicate with as few or as many people as they like»*.

Na sequência desta reflexão, parece oportuno fazer uma breve referência à curiosa analogia que Silva (1999: 9) estabelece entre os novos *media* (suportes de conhecimento e do estabelecimento de relações entre os sujeitos) e a biblioteca, o laboratório e a praça pública, locais de interacção privilegiados na comunidade tradicional: *«...com a biblioteca (extração de informação, leitura, reanálise, comentários, etc.); com um laboratório (ligado à ideia de descobertas, reencontros, trocas de informação etc.) e com a Praça Pública (comunidade, diálogo, intervenção política etc)»*.

Rheingold (1996: 224) afirma que «a maior parte do conhecimento sobre a comunicação humana, reunido pelos cientistas e académicos, envolve a presença física potencial ou efectiva, ambas irrelevantes na IRC». Neste sentido, Ramos (1998) considera a Internet uma estrutura que permite expandir a noção de lugar público, visto que, no lugar electrónico, constituímos-nos como «*membros de uma comunidade planetária cuja localização, em termos físicos, é inexistente visto ser feita em bits, no Ciberespaço*» (1998: 154). No âmbito deste novo universo comunicacional, os indivíduos «...*são livres de fazer experiências com formas diferentes de comunicação e auto-representação*» (Rheingold, 1996: 224). Apesar de não partilharem o mesmo espaço físico e da interacção ser, por conseguinte, mediada; «*apesar do anonimato e da natureza efémera das respectivas comunicações...*» (*idem*, p. 221), estabelecem entre si laços de afinidade que resultam em relações sólidas, como, por exemplo, as de amizade (algumas das quais culminam em matrimónio), contribuindo, de qualquer modo, para a consolidação de uma comunidade de pleno direito. Verifica-se que a forma de interacção mediada pelo dispositivos tecnológicos informáticos, coexiste com formas de “interacção face a face”, complementando-a quando os indivíduos se conhecem fora da rede. Existem inúmeros exemplos de comunidades virtuais, cujos membros residem na mesma cidade o que lhes permite o estabelecimento de relações face a face, reunindo-se fora da rede, em locais que já consagraram como ponto de encontro.

Segundo Rheingold (1996), outro aspecto interessante nas comunidades virtuais reside no facto de o processo de formação de laços de afinidade social sofrer uma espécie de inversão. Por exemplo, na forma tradicional de estabelecer laços de afinidade, procuramos seleccionar as pessoas entre os nossos vizinhos, colegas de trabalho, conhecidos, etc., e, só depois, trocamos informações e procuramos descobrir se os seus interesses são idênticos aos nossos. Com a ligação às redes telemáticas, o processo inverte-se: seleccionamos de imediato um grupo de pessoas que, de antemão, já sabemos que partilham os nossos interesses (através, por exemplo, dos *newsgroups*).

Confrontados com o crescente aumento do número de membros das comunidades virtuais e com a intensidade das relações que estabelecem (alguns chegam a estar ligados mais de 6 ou 7 horas por dia; outros toda a noite), há investigadores sociais que justificam este comportamento como sintoma de um fenómeno comum nas sociedades contemporâneas: o fenómeno do isolamento social, isto é, a solidão. Segundo um estudo (*HomeNet Study*), desenvolvido pela Carnegie Mellon University (referido por Hamman, 1999), um número significativo de utilizadores da Internet e dos serviços *on-line* é constituído por indivíduos que procuram, através da sua ligação à rede, escapar ao isolamento social das suas vivências *off-line*. Cria-se, assim, um estereótipo do utilizador da Internet, como um indivíduo solitário que apenas estabelece amizades cibernéticas. Alguns teóricos, como Hamman (1999), questionam este estereótipo já que, segundo ele, muitos utilizam a rede no intuito de reforçar relações existentes com familiares e amigos do universo *off-line*.

Estamos convencidos de que, para quantos, por qualquer razão, se encontram isolados socialmente, a Internet pode ser um instrumento de combate ao seu isolamento. Nora (1997) concluiu que um número significativo de deficientes físicos encontrou na Internet um espaço no qual resgataram uma sociabilidade perdida ou, como ainda afirmou esta jornalista do *Nouvel Observateur*, «*certaines catégories de personnes a retrouvé une forme de sociabilité qui leur était interdite*» (1997: 424): nas relações que estabelecem *on-line*, as suas deficiências físicas não são visíveis. Neste sentido, Warf (2000: 58) considera que as novas tecnologias, ao permitirem o anonimato, «*allow us to escape the parts of our identities associated with our bodies. In cyberspace, people become more than their bodies, for electronic extensibility allows them to “live in the minds of others” at great distances from their physical selves*».

Segundo Papert (1997), os “ciberutópicos” acreditam que a Era Digital vai fornecer a oportunidade de uma vida melhor para os grupos sociais mais desfavorecidos, como os deficientes. Alguns exemplos dos benefícios da tecnologia, na melhoria das condições de vida destes últi-

mos, consubstanciam-se, segundo Robertson (1998: 167), na utilização dos seguintes dispositivos/instrumentos: «*voice recognition and speech generation technology can be of enormous benefit to the blind as well as to the illiterate, and e-mail opens many of the capabilities of telephone communication to the deaf. Quadriplegics can use detectors based on eye and mouth movements for communication*». Silva (1999: 3) considera que a ligação às redes telemáticas parece recriar «*a comunicação onde ela parece estar moribunda, ou seja, a nível interpessoal e a nível da geração de laços sociais, potenciadores do surgimento do sentimento de comunidade*».

A ligação à Internet transformou-se, assim, num instrumento de enorme utilidade, mais que não seja, como forma de combater a solidão de muitas pessoas que encontraram, no novo espaço - o ciberespaço - um local onde podem afirmar a sua dignidade como seres humanos e que se manifesta nas relações que estabelecem na rede.

Um exemplo bem sucedido da correcta utilização das novas tecnologias da informação, ao serviço do bem-estar dos deficientes, resulta de um projecto denominado «*Teleaula, presente!*», da responsabilidade do Centro de Avaliação em Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (CANTIC), do Ministério da Educação. Este projecto foi desenvolvido através de um protocolo estabelecido entre o referido Ministério, a empresa Portugal Telecom (Programa Aladim – RDIS para clientes com deficiência) e o Hospital D^a Estefânia, em Lisboa (Wong & Ferreira, 5 Abril 1999).

O projecto consiste num sistema de videoconferência que permite a diversos jovens, com deficiência motora profunda ou doença crónica (internados no referido Hospital), assistirem às aulas e interagirem com os seus colegas de Escola. A tecnologia que concretizou esta experiência resume-se à ligação de dois computadores em tempo real: um situado no Hospital e outro na Escola. A experiência, pioneira em Portugal,

é uma forma de combater o isolamento destas crianças que, devido às doenças de que padecem, passam vários meses internadas num Hospital, perdendo toda a motivação em prosseguirem os seus estudos, isoladas que estão do meio escolar.

Os complexos sistemas tecnológicos da Era Digital operam um redimensionamento da esfera social, a partir da instauração de níveis de interacção nunca antes possíveis de atingir. Inaugura-se o que Ramos (1998) apelidou de uma nova geometria da comunicação. Apelamos à sabedoria de Lévy quando refere que «*uma alteração técnica é “ipso facto” uma modificação do colectivo cognitivo, implica novas analogias e classificações, novos mundos práticos, sociais e cognitivos*» (1994: 185).

A ligação às redes telemáticas é um meio através do qual se podem desenvolver novas formas de sociabilidade, no âmbito das comunidades virtuais recentemente criadas; *o interface, «espécie de comutadores entre o mundo real, onde o sujeito permanece, e o mundo virtual»* (Couchot, 1999: 25), é o computador, dispositivo requerido para dar vazão ao carácter dialógico das novas formas de comunicar. Através dos diversos produtos apresentados na rede, como, por exemplo, o vídeo texto e o *real chat*, o indivíduo pode estabelecer relações sociais, com diversas pessoas, em tempo real sem sair de sua casa.

Estas relações sociais são estabelecidas em função de interesses comuns, partilhados por quantos “navegam” na rede. Desta forma, recuperou-se uma sociabilidade perdida, na medida em que a azáfama do dia-a-dia não permite que as pessoas se encontrem nos espaços de sociabilidade tradicionais (igrejas, cafés, jardins, ...). Esta sociabilidade é, então, realizada no ciberespaço; a vivência em comunidade realiza-se num outro espaço que não o físico, mas que amplia e alarga as relações sociais: **o virtual complementa o real** ou, como afirma Nora (1997: 81), «*loin de se substituer à la réalité, le cybermonde la prolonge et l’interpénètre*».

Bibliografia

Cardoso, G. (1998). *Para uma Sociologia do Ciberespaço: Comunidades Virtuais em Português*. Oeiras: Celta Editora.

Couchot, E. (1999). “Tecnologias da simulação: um sujeito «aparelhado»”. In J. B. de Miranda (Org.), *Real vs. Virtual*. Lisboa: Edições Cosmos, 23-29.

Hamman, R. (1999). *Computer Networks Linking Network Communities: A Study of the Effects of Computer Network Use Upon Pre-existing Communities*, <<http://www.cybersoc.com/mphil>> (11 Dezembro 1999).

Holtzman, J. (1997). *Digital Mosaics – The Aesthetics of CYBERSPACE*. New York: SIMON & SCHUSTER Inc..

Jones, S. (1998). “Information, Internet, and Community: Notes Toward an Understanding of Community in the Information Age”. In S. Jones (Ed.), *CYBERSOCIETY 2.0 – Revisiting Computer-Mediated Communication and Community*. California: SAGE Publications, Inc, 1-34.

Kerckhove, D. (1999). “Arte na rede e comunidades virtuais”. In J. B. de Miranda (Org.), *Real vs. Virtual*. Lisboa: Edições Cosmos, 61-68.

Lévy, P. (1994). *As Tecnologias da Inteligência – O Futuro do Pensamento na Era Informática*. Lisboa: Instituto Piaget.

Lévy, P. (1999). *Qué es lo virtual?* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

LYON, D. (1995). *Cyberespace Sociality and Virtual Selves: Change and Critique*, <<http://www.tees.ac.uk/tcs/socandvirt.html>> (30 Agosto 1999).

Miranda, J. (1996). *O Controle do Virtual*, <[Jbm_ensaio2.html](http://www.ubi.pt)> em www.ubi.pt, (14 Novembro 1998).

Negroponte, N. (1995). *Ser Digital*. Editorial Caminho.

Nora, D. (1997). *Les conquérants du cybermonde*. Saint-Amand (France): Éditions Gallimard.

Papert, S. (1997). *A Família em Rede – Ultrapassando a barreira digital entre gerações*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

Ramos, P. (1998). *Do espaço público de Habermas ao novo espaço público na era da revolução informativa*. Dissertação apresentada para obter o Grau de Mestre em Ciências da Comunicação. Covilhã.

Rheingold, H. (1996). *A Comunidade Virtual*. Lisboa: Gradiva, 1ª Edição.

Robertson, D. (1998). *The New Renaissance – Computers and the Next Level of Civilization*. Oxford: Oxford University Press.

Rosa, A. (1996). *Ciência, Tecnologia e Ideologia Social*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1ª Edição.

Santos, R. (1998). *Os Novos Media e o Espaço Público*. Lisboa: Gradiva – Publicações, Lda.

Silva, L. J. (1999). *Comunicação: A Internet – a geração de um novo espaço antropológico*, <<http://bocc.ubi.pt/pag/silvalidia-oliveira-Internet-espacoantropologico.html>> (4 Novembro 1999).

Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad – una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Warf, B. (2000). Compromising positions: the body in cyberspace. In J. Wheeler, Y. Aoyama, B. Warf (Ed.) *Cities in the Telecommunications Age – The Fracturing of Geographies*. New York: Routledge, 54-68.

Wong, B. & Ferreira, R. (5 Abril 1999). “Ensino através de videoconferência chega a perto de 30 crianças em Lisboa – Nuno vai à Escola num ecrã”. *Jornal Público*. Nº3306, p. 18.

Wooley, B. (1992). *Virtual Worlds - A Journey in Hype and Hyperreality*. Oxford: Ed. Blackwell, 1ª Edição.

¹ Universidade da Beira Interior / LabCom, Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Cidade, tecnologia e interfaces.

Análise de interfaces de portais governamentais brasileiros.

Uma proposta metodológica

André Lemos,¹ José Mamede,² Rodrigo Nóbrega,³
Silvado Pereira,⁴ Luíze Meirelles⁵

Introdução

É possível perceber uma crescente integração das novas tecnologias de informação e comunicação com a cidade, trazendo mudanças para o espaço urbano e potencializando o fluxo de informações e de pessoas (Lemos, 2003). Dentre as iniciativas atuais para a implementação de interfaces entre as cidades e as novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) estão os projetos denominados de “cibercidades” ou “cidades digitais”⁶.

A importância da interface nos web sites de prefeituras e estados digitais brasileiros reside no papel que esta normalmente desempenha nos ambientes digitais (Johnson, 2001). Quando a busca de informação, a comunicação e a execução de tarefas são o foco principal de um web site (Ribeiro, 2003), a interface é o único meio de interação possível. Nos web sites dos estados e prefeituras, este papel torna-se ainda mais crítico em função dos recursos disponibilizados serem direcionados para uma audiência com distintos níveis de literacia e condições de acesso. Com um caráter preliminar e exploratório, discute-se aqui como é analisada a interface do portal do governo de uma localidade e é proposto um modelo de avaliação que seja aplicável aos sítios oficiais dos estados e municípios brasileiros⁷.

Avaliação de sites da Administração Pública: alguns exemplos

Nos últimos anos, alguns estudos têm sido conduzidos na análise de web sites de estados e prefeituras, nomeadamente na verificação dos seus conteúdos e serviços. Em conferência recente, os pesquisadores José Pinho e Luiz Akutsu apresentaram os resultados de um ano de pesquisa sobre a presença dos governos estaduais e municipais brasileiros na Internet⁸. Dentre as conclusões

a que chegaram, aos portais oficiais faltam interatividade com os cidadãos e prestação de contas, tanto de gastos quanto de projetos e investimentos. Prevalece a oferta de informações gerais sobre cada órgão e algumas facilidades no pagamento de tributos. Em estudo semelhante, publicado em 2002, a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro - FIRJAN chegou a resultados semelhantes. O estudo “Desburocratização Eletrônica nos Estados Brasileiros”, que avaliou os Web sites de 26 estados e do Distrito Federal, relatou um cenário em que os portais governamentais parecem ser construídos com base nos organogramas dos governos e não nas necessidades dos cidadãos. Essa constatação justifica-se pelo fato de que nenhum dos portais avaliados encontra-se no estágio *integrativo* de implantação do governo eletrônico⁹. É curioso que se compararmos estes resultados com os encontrados em países com melhores indicadores de desenvolvimento sócio-tecnológico, como Portugal, encontraremos os mesmos diagnósticos¹⁰.

Aspectos metodológicos

As questões que motivam as avaliações de interfaces partem de uma abordagem que toma como referencial a perspectiva do usuário dos espaços *on-line* de uma cidade ou estado. O portal pode ser encontrado facilmente? Pode ser usado em qualquer plataforma ou sistema operacional? Permite a execução de tarefas, como buscar informações ou realizar transações, de forma rápida? Oferece ajuda em caso de erros? Trata-se, em resumo, de questionar de que forma a interface destes espaços media aquilo que é por ele disponibilizado (Quadros, 2002). Tal questionamento passa, necessariamente, pela noção de *interface* e pelo método de *avaliação baseada na Web* (*Web-based survey*).

Por avaliação de interface baseada na Web, entende-se, resumidamente, qualquer método de análise crítica que objetive a observação de dados empíricos em Web sites a partir de um modelo de verificação previamente formulado. Em geral, empregam-se métodos de inspeção que caracterizam-se pela não participação direta dos usuários finais do sistema no processo de verificação. Os avaliadores se baseiam em regras, recomendações, princípios e/ou conceitos pré-estabelecidos (Melchior, 1996) para identificar, por observação direta, os problemas da interface de um Web site. A avaliação da interface de um Web site recupera métodos de inspeção fundamentados nas investigações da HCI – *Human-Computer Interaction* (Sears, 2000). Este é o caso, por exemplo, do método de “inspeção de usabilidade formal”. Tradicionalmente aplicado na identificação de defeitos no código de programas informáticos, esse método é atualmente utilizado na identificação de erros na formatação HTML da interface Web ou nos aplicativos que suportam as suas funcionalidades. Seguindo o mesmo princípio de adaptação, o método de “inspeção baseada em padrões”, aplicado na verificação de conformidade de um sistema interativo às regras ou recomendações de organismos internacionais, é adotado no ambiente Web quando se verifica se um Web site está de acordo com as normas de acessibilidade do W3C.

Modelo de avaliação: categorias e critérios

Com base nas metodologias de análise dos estudos da HCI adaptadas para a Web, foi elaborado um modelo de avaliação com questões a serem verificadas nos portais dos estados e municípios brasileiros. Para a concepção desse roteiro de análise levou-se em conta critérios centrais para o bom funcionamento de um portal governamental, agrupados em quatro categorias de avaliação.

1. Acessibilidade

A primeira categoria diz respeito ao nível de *acessibilidade*, que contempla às condições do primeiro contato do usuário com o portal, e, por isso, reúne critérios que ve-

rificam a sua visibilidade na WWW, a compatibilidade com plataformas de acesso, as facilidades para cidadãos com necessidades especiais e a abertura para cidadãos de língua estrangeira. Em relação ao critério de visibilidade, pretende-se verificar a presença dos portais nos principais mecanismos de busca da Web brasileira¹¹, constatando se estes mecanismos incluem, entre as suas primeiras ocorrências, a URL correspondente ao Web site da cidade procurada. A boa colocação na classificação de um motor de busca garante, do lado do usuário, a rápida identificação do *link* para o portal entre o grande número de endereços oferecidos em resposta à busca¹².

2. Otimização

Já a segunda categoria está relacionada à *otimização*, e tem como critério único a avaliação o tempo de carregamento da página principal do portal. O parâmetro desta medição baseia-se no padrão de 56 Kbps, por este corresponder à velocidade máxima dos *modems* domésticos, atualmente utilizados pela maior parcela dos usuários da Internet brasileira¹³. A otimização é importante para possibilitar um rápido carregamento do portal solicitado por usuários que não dispõem de banda larga. De acordo com pesquisas empíricas do Hewlett-Packard Laboratories – Palo Alto, a tolerância da espera pelo carregamento de páginas na Web encontra-se entre os 5 e 10 segundos (Bathi et al, 2000: 6). O atraso no carregamento da página implica uma percepção negativa dos conteúdos e serviços oferecidos pelo portal.

3. Navegabilidade

Esta categoria abrange critérios e indicadores que estão relacionados à mobilidade do usuário no “interior” do portal. *Navegar*, no jargão telemático, significa mover-se de tela em tela, ou de página em página, por meio da ativação de *hiperlinks*. A navegação é considerada uma das principais fontes de problemas de usabilidade na Web. Parte destes problemas, de acordo com Alison J. Head, estão associados ao *design* de *sites* em geral, fazendo pouco uso de sinalizações que deveriam comunicar ao usuário onde ele se

encontra e para onde pode ir num dado momento da navegação (Head, 1999: 109).

4. Tratamento de erros

Por fim, a última categoria corresponde ao *tratamento de erros*, que aponta para a preocupação do governo em sanar problemas funcionais no portal e garantir sua total operacionalização. Pode-se identificar este quesito nos portais através da disponibilização de um canal de comunicação (de preferência *e-mail* ou *chat*) com o *webmaster* ou se é apresentada uma página que auxilie o usuário caso um *link* esteja inativo. O portal apresentando *links* inativos demonstra problemas de funcionalidade, ou seja, se o site é funcional e se há um cuidado de manter essa funcionalidade – já que *links* inativos significam a ausência de um trabalho mais cuidadoso de manutenção.

Avaliação piloto da interface de portais governamentais das Cidades e Estados do Brasil

Nesta fase de testes do modelo de avaliação o roteiro foi aplicado durante o mês de setembro de 2003, em portais governamentais de três capitais do Brasil: Rio de Janeiro (www.rio.rj.gov.br), São Paulo (www.prefeitura.sp.gov.br) e Porto Alegre (www.portoalegre.rs.gov.br) e um estado, o Estado de São Paulo. Essa seleção foi baseada numa pesquisa anterior, que dava conta dos tipos de conteúdo disponibilizados pelos portais¹⁴. Sendo que essas três capitais se destacaram pela variedade de informações e serviços prestados, bem como pelo nível destes conteúdos. Como esta ainda é uma fase de validação das categorias e critérios deste modelo, os resultados a seguir apresentados não estão quantificados, somente havendo a possibilidade de serem descritos.

1. Acessibilidade

Os resultados recolhidos na verificação desta categoria revelam que a maioria dos portais avaliados apresenta problemas em relação à sua **visibilidade** na Web. Quando efetuada a pesquisa do nome da cidade ou estado, apenas o site de Porto Alegre aparece

entre as 10 primeiras ocorrências em todos os quatro motores de busca. Enquanto as ligações para os portais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo obtêm presenças positivas somente no *Google*, o da cidade de São Paulo não é incluído em nenhum dos buscadores. Consta-se, neste caso, a necessidade de revisão dos metadados embutidos nas páginas dos portais, de modo a melhorar suas classificações e fazendo com que o cidadão tenha mais facilidade na localização do portal na Internet. Em compensação, todas as páginas avaliadas nos quatro portais governamentais mostraram-se plenamente **operacionais** nos sistemas e navegadores empregados neste estudo. Em nenhum dos portais foi verificada qualquer alteração na interface que impedisse o acesso às suas seções principais. O cidadão que conseguir encontrar o endereço do portal estará habilitado a acessar suas informações independente de estar utilizando uma plataforma específica. O mesmo não ocorre em relação às **facilidades para cidadãos com necessidades especiais**. A cidade de São Paulo é a única cujo portal demonstra preocupação com este grupo de usuários, disponibilizando na *home page* um *link* para informações sobre as peculiaridades do *design* universal. No entanto, mesmo este portal não reúne as condições para possibilitar o mais elementar nível de acesso especificado pelo W3C Web Content Accessibility Guidelines. Nenhum dos quatro portais obteve aprovação neste critério, confirmando uma tendência já constatada em outros estudos do gênero¹⁵. Do mesmo modo, os cidadãos estrangeiros que não dominam a língua portuguesa estão excluídos do acesso aos portais analisados, exceto ao *site* do Estado de São Paulo, o único que disponibiliza conteúdos em inglês e espanhol.

2. Otimização

Os portais analisados não mostraram-se otimizados para as condições de acesso da maioria dos cidadãos brasileiros. Todos apresentam um **tempo de carregamento** superior aos 10 segundos em *modems* com velocidade de 56kbps. No caso do *site* municipal de Porto Alegre, o tempo de resposta para a total funcionalidade da *home*

page é de 48.83 segundos. A baixa performance nesta categoria deve-se ao excesso de objetos presentes nas páginas principais, sejam eles texto, imagem ou códigos de programação, demonstrando uma falta de critério na priorização das informações que são oferecidas ao usuário no seu primeiro contato com o portal.

3. Navegabilidade

Na verificação do primeiro critério desta categoria, constatou-se que nenhum dos portais utiliza uma **página de abertura** precedente a *home page*. A inexistência deste recurso atesta a predominância de uma boa prática de *design*. Ao optar pelo direcionamento do cidadão diretamente para a página principal do portal, sem retê-lo com mensagens introdutórias ou propaganda não solicitada, elimina-se etapas desnecessárias de navegação, diminuindo o tempo de conexão e encurtando o caminho entre o usuário e o serviço por ele desejado. No entanto, todos os portais apresentam problemas em relação a algum dos indicadores de contexto e localização. As interfaces das cidades de São Paulo e Porto Alegre não mantêm inalterado o **menu de navegação global** nas páginas internas, exigindo do usuário um esforço adicional na percepção da arquitetura do *site*¹⁶. No entanto, no caso do *site* da cidade de São Paulo, deve-se reconhecer o esforço de padronização aplicado à interface desta cidade, sendo que na maioria das suas áreas o cidadão tem sempre à disposição o menu de navegação principal, exceto em algumas seções como, por exemplo, naquela dedicada à Cidadania. Nesta seção, ao optar por informações sobre os Telecentros, é defrontado, sem aviso prévio, com um novo espaço, onde a uniformidade da interface anterior é abandonada.

Os portais das cidades de São Paulo e Porto Alegre também não oferecem ao usuário uma sinalização adequada da sua **localização** quando nas páginas internas do *site*. Na avaliação deste critério não foi verificada a utilização de qualquer recurso que comunique a posição em relação a *home page* e a seção na qual o usuário se encontra. Entretanto, vale ressaltar o esforço do *site*

da cidade de São Paulo de utilizar, pelo menos na primeira página de cada seção, um indicador de localização (barra de sequência de *links* em hipertexto). O mesmo problema foi diagnosticado no portal da cidade do Rio de Janeiro, sendo que apenas o do Estado de São Paulo preocupa-se em indicar todo o percurso desde a página principal. Por sua vez, o único portal a orientar o usuário sinalizando-o com o nome das páginas internas na **barra de títulos do navegador** é o da cidade de São Paulo. Em todos os demais *sites* esta informação é negligenciada. Na maioria dos casos, a barra de títulos do navegador permanece intitulada com o nome genérico do portal. O caso mais grave é protagonizado pelo *site* de Porto Alegre, onde há páginas, como a do “Orçamento Participativo”, que sequer apresentam título, mostrando apenas a URL do arquivo. Esta deficiência reflete diretamente na forma como as páginas são registradas nos *bookmarks* do usuário, dificultando a sua identificação em futuras consultas. Por isso, embora todos os portais permitam o registro das páginas internas nos *bookmarks*, notadamente pelo fato de nenhum deles utilizar *frames* na interface, apenas o da cidade de São Paulo garante uma correta identificação destas páginas.

No último grupo de questões acerca da navegabilidade, constata-se significantes limitações na oferta de ferramentas de apoio à mobilidade. O único ponto positivo verificado é que todos os portais, com a exceção apenas do de Porto Alegre, apresentam um **campo de motor de busca** na *home page*. Entretanto, este recurso só é mantido nas páginas internas dos *sites* dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que neste último, o campo é substituído por um *link*, o que reduz a sua eficiência mas não a anula de todo. Aprofundando mais a verificação da qualidade do serviço de busca oferecido, nota-se que nenhum dos portais disponibiliza recursos de **busca avançada** ou **instruções** para a pesquisa. No que se refere à presença de **mapa do site**, o portal do estado do Rio de Janeiro é o único a disponibilizar link para este tipo de navegação remota, tanto na *home page* quanto nas primeiras páginas das seções internas.

4. Tratamento de erros

Por fim, a verificação dos critérios implicados nesta última categoria de avaliação mostra que em pelo menos dois portais, cidades de Porto Alegre e São Paulo, foram encontrados **links inativos** (*404 error: page not found*). Entretanto, mesmo nos *sites* que não apresentaram *links* inativos, não está implementada qualquer interface que auxilie o usuário caso este tipo de erro venha a ocorrer. Em todos os *sites*, a **página de resposta a links inativos** obtida nos nossos testes apresenta informações genéricas em inglês¹⁷, inúteis no auxílio à navegação em portais governamentais brasileiros. Por outro lado, com a exceção do portal de Porto Alegre, todos os demais disponibilizam um **canal de comunicação** para o cidadão, tanto na *home page* quanto nas páginas internas.

Conclusão

Os resultados apresentados neste estudo apontam uma significativa deficiência nas interfaces dos portais avaliados. Dos 23 critérios verificados em todas as categorias de análise, cada *site* individualmente só

conseguiu aprovação em 12 deles. Coincidentemente, este foi o índice alcançado pelos dois portais de São Paulo e pelo do Estado do Rio de Janeiro. Porto Alegre apresentou a mais baixa performance, com aprovação em apenas seis critérios. Ainda que seja considerada uma margem de erro, devido a refinamentos necessários à metodologia e aos indicadores deste estudo, pode-se concluir que as interfaces aqui analisadas apresentam sérias barreiras para o seu uso por parte dos cidadãos em geral, e mais especificamente para aqueles com necessidades especiais.

Se o papel da interface é possibilitar, de forma “amigável”, a utilização dos serviços e informações dos portais governamentais, os estados e prefeituras ainda têm um longo caminho a percorrer na solução dos problemas aqui relatados. Contudo, embora os resultados globais não tenham sido positivos, são encorajadores e demonstram o grande esforço dos governos locais no domínio das Tecnologias da Informação e da Comunicação. Em última instância, espera-se que este estudo seja mais um contributo para a melhoria da interface dos portais estaduais e municipais brasileiros.

Bibliografia

Akutsu, L.; Gomes de Pinho, A., Governo, Accountability e Sociedade da Informação no Brasil: uma investigação preliminar, Publicado no XXV Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Administração - ENANPAD 2001.

Bathi, N. et al, Integrating user-perceived quality into web server design, *Proceedings of the 9th International World-Wide Web Conference*, p. 1-16, Elsevier, May 2000.

Besselaar, P.; Melis, I.; Beckers, D., Digital cities: organization, content, and use, In: ISHIDA, T.; ISBISTER, C. (eds.), *Digital cities: experiences, technologies and future perspectives*, Berlin, Springer, 2000, p. 18-32.

Campos, R. (Coord.) et al, Desburocratização eletrônica nos estados brasileiros, Rio de Janeiro, FIRJAN/IEL, 2002, [On-line] Disponível na Internet via WWW: http://www.firjan.org.br/downloads/Desburocrat_estados.pdf (acessado em 12.05.2003).

Cruz, S. et al, Desburocratização eletrônica nos municípios do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, FIRJAN/IEL, 2002, [On-line] Disponível na Internet via WWW: http://www.firjan.org.br/downloads/DesburocratizacaoEletronica_b.pdf. (acessado em 12.05.2003)

EISERBERG, J., Política, democratização e cidadania na Internet, *Ciência hoje*, vol. 29, nº 169, Março de 2001, p. 6-10.

Ferguson, M., Estratégias de governo eletrônico: o cenário internacional em desenvolvimento, In: EISENBERG, J.; CEPIK, M. (orgs), *Internet e Política. Teoria e prática da democracia eletrônica*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

Hague, B.N.; Loaden, B.D., *Digital Democracy: discourse and decision making in the information age*, Routledge, 1999.

Head, A., Design wise: a guide for evaluating the interface design of information resources, New York, Independent Publisher Group, 1999.

Johnson, S., *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

Lemos, A. Cibercidades, In: LEMOS, A.; PALACIOS, M. (orgs.), *As janelas do ciberespaço*, Porto Alegre, Sulina, 2001, p. 9-38.

Lemos, A.; Cunha Filho, P., *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

Lemos, A., *Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea*, Porto Alegre, Sulina, 2002.

Lévy, P., *Cibercultura*. São Paulo, Ed. 34, 1999.

McGovern, G. et al, *The web content style guide: an essential reference for online writers, editors and managers*. New Jersey, Prentice Hall, 2001.

Melchior, E. et al, Usability Study: handbook for practical usability engineering in IE projects, Brussels-Luxembourg, ECSC-EC-EAEC, 1996.

Norman, D., *The psychology of everyday things*, New York, Basic Books, 1988.

Quadros, F., Usabilidade: a primeira frente do eGov. *Câmara-e.Net: Câmara Brasileira de Comércio Eletrônico*, 1.09.2003, [On-line] Disponível na Internet via WWW: <http://www.camarae.net/interna.asp?tipo=1&valor=1887> (acessado em 10.11.2003).

Raskin, J., *The human interface: new directions for designing interactive systems*, Addison-Wesley, 2000.

Ribeiro, N., A internet na comunicação municipal - a rede como suporte ao Governo Electrónico Local: considerações gerais, Paper apresentado no *Workshop Cidades e Regiões Digitais: impacto na cidade e nas pessoas*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, Junho de 2003.

Santos, L.; Amaral, L., *A presença das câmaras municipais portuguesas na Internet*, Laboratório de Estudo e Desenvolvimento da Sociedade da Informação/Universidade do Minho, 2000, [On-line] Disponível na Internet via WWW: <http://www2.dsi.uminho.pt/gavea/downloads/camaras2000.pdf> (acessado em 25.04.2003).

Santos, L.; Amaral, L., *O e-Government local em Portugal - estudo da presença das câmaras municipais portuguesas na Internet em 2002*, Laboratório de Estudo e Desenvolvimento da Sociedade da Informação/Uni-

versidade do Minho/Cadernos Inter.face, 2003, [On-line] Disponível na Internet via WWW: <http://www2.dsi.uminho.pt/gavea/downloads/EstCam2002-v3.pdf> (acessado em 06.10.2003).

Sears, A., Introduction: empirical studies of WWW Usability, *International Journal of Human-Computer Interaction*, 12 (2), 2000, p. 167-171.

Shneiderman, B., *Designing the user interface*, Reading, MA, Addison-Wesley, 1998.

Tsagarousianou, R. et al, *Cyberdemocracy: technology, cities and civic networks*, Londres, Routledge, 1998.

¹ Professor, Universidade Federal da Bahia (Brasil).

² Professor, Universidade Federal da Bahia (Brasil); Estudante de Doutorado, Universidade de Aveiro.

³ Estudante de Doutorado, Universidade Federal da Bahia (Brasil).

⁴ Estudante de Mestrado, Universidade Federal da Bahia (Brasil).

⁵ Estudante de Graduação, Universidade Federal da Bahia (Brasil).

⁶ Tendo em vista as potencialidades que a Internet pode trazer para a dinâmica do espaço urbano, a pesquisa "Cibercidades" está sendo realizada através, dentre outras ações, de um mapeamento dos *sites* oficiais dos estados e capitais do Brasil, com a finalidade de identificar qual o nível de desenvolvimento dos portais governamentais no país aos níveis de conteúdo e interface. Esse artigo trata da questão das interfaces em portais de governos locais do Brasil.

⁷ Veja matriz de análise em anexo.

⁸ Palestra apresentada no IX Colóquio Internacional de Análise das Organizações e Gestão Estratégica, Salvador, Bahia, Brasil, 2003. A pesquisa referida faz parte de um projeto de monitoramento dos *web sites* das administrações estadual e municipal, iniciada em 1999 (ver Akutsu; Gomes de Pinho, 2001).

⁹ De acordo com o estudo, os estágios *informativo, interativo e transacional* são anteriores ao *integrativo* (Campos et al, 2002: 10).

¹⁰ Neste país, o Observatório do Mercado das Tecnologias e Sistemas de Informação avaliou, em 2000, a presença das câmaras municipais na Internet e concluiu que enquanto 97% disponibilizam informações genéricas do município, apenas 23% oferecem informação específica sobre a própria prefeitura. O quadro se agrava em relação aos serviços interativos ou transacionais, com apenas 2% das câmaras a incorporá-los aos seus Web sites. Considerando todos os fatores da avaliação, conteúdos, serviços e interface, o estudo revela que apenas 6% dos portais são excelentes e 20%, bons (Santos e Amaral, 2000). Embora os portais tenham alcançado resultados mais positivos na segunda avaliação, realizada em 2003, a oferta de serviços permanece com índices baixos, referindo a apenas 7% do conteúdo disponibilizado, e nenhum dos *web sites* atingiu ainda o mais elevado patamar de maturidade (Santos e Amaral, 2003: 69-72).

¹¹ Este estudo abrange o buscador nacional do UOL (<http://www.radar.uol.com>) e a versão brasileira do Yahoo! (<http://www.yahoo.com.br>) e do Google (<http://www.google.br>).

¹² O nível de visibilidade de uma URL nos motores de busca depende da qualidade dos *metadados* inseridos nas páginas do *web site*. Os *metadados* são palavras-chave embutidas no código HTML de uma página que garantem a sua correta indexação pelos mecanismos automáticos de catalogação da World Wide Web (sobre o assunto, ver McGovern et al; 2001).

¹³ De acordo com a 13ª Pesquisa Internet POP do IBOPE Mídia, em 2002, 88% dos domicílios utilizava linha comum de telefone como forma de acesso à Internet (<http://www.ibope.com.br/>).

¹⁴ A pesquisa está em andamento na fase de análise dos dados. Ver GPC, em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/cibercidades>.

¹⁵ Ver os estudos desenvolvidos pela FIRJAN-Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Campos et al, 2002; Cruz et al, 2002).

¹⁶ Os portais dos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro não apresentaram problemas neste critério de avaliação.

¹⁷ Este tipo de página normalmente encontra-se pré-configurada na instalação dos *Web servers* utilizados pelas prefeituras e estados.

ANEXO

**Modelo para avaliação da Interface de *web sites*
da Administração Pública Local - Brasil (versão simplificada)**

I. Acessibilidade	
1. Em quais motores de busca e catálogos o site é apresentado entre as 10 primeiras ocorrências?	Todos
	Google
	Yahoo! Brasil
	Radar UOL
	Nenhum
2.1. Em quais navegadores do Windows XP Home Edition o site é operacional?	Nenhum
	Internet Explorer 6.x
	Netscape Navigator 7.x
2.2. Em quais navegadores do Mac OS X o site é operacional?	Ambos
	Nenhum
	Internet Explorer 5.x
2.3. Em quais navegadores do Linux o site é operacional?	Netscape Navigator 7.x
	Ambos
	Nenhum
3. A página principal do site disponibiliza o símbolo de acessibilidade ao qual seja associada uma página explicativa sobre as características do acesso universal?	Mozilla 1.x
	Netscape Navigator 7.x
4. Qual o nível de conformidade da página principal com as diretrizes do Web Content Accessibility Guidelines 1.0 do W3C?	Ambos
	Sim
	Não
	Nenhum
	Nível A
5.1. O site disponibiliza versão em língua estrangeira?	Nível AA
	Nível AAA
5.2. Em caso afirmativo, em quais línguas?	Não verificado
	Sim
	Não
5.2. Em caso afirmativo, em quais línguas?	Inglês
	Espanhol
	Outras

II. Otimização	
1. Qual o tempo estimado de carregamento da página principal para conexões a 56 Kbs?	Inferior a 10 seg.
	Entre 10 e 20 seg.
	Superior a 20 seg.
	Não verificado

III. Navegabilidade		
1. O web site apresenta uma página de abertura que precede a página principal?		Sim
		Não
1.1. Em caso afirmativo, a página de abertura oferece alguma possibilidade de navegação por opção?		Sim
		Não
1.2. Caso a página de abertura contenha algum recurso de animação, há a opção de não carregá-la e de seguir direto para a página principal?		Sim
		Não
2. O menu de navegação principal da home page é mantido em todas as páginas internas?		Sim
		Não
3. A posição do usuário, em relação ao menu de navegação principal, é indicada em todas as páginas internas?		Sim
		Não
4. A home page e a primeira página de cada seção do menu principal encontram-se especificamente nomeadas na barra de títulos do navegador?		Sim
		Apenas a HP
		Não
5. As páginas internas de 2o e 3o níveis podem ser acrescentadas aos bookmarks?		Sim
		Não
5.1. Em caso negativo, a interface utiliza frames?		Sim
		Não
6. O site disponibiliza campo para motor de busca na página principal?		Sim
		Não
6.1. O site disponibiliza campo para motor de busca na primeira página de todas as seções do menu principal?		Sim
		Não
6.2. O site disponibiliza recursos de busca avançada?		Sim
		Não
6.3. Há instruções para a pesquisa?		Sim
		Não
7. Há link para o mapa do site na página principal?		Sim
		Não
7.1. Há link para o mapa do site na primeira página de todas as seções do menu principal?		Sim
		Não

IV. Tratamento de erros		
1. O site apresenta links inativos (404 errors)?		Sim
		Não
		Não verificado
2. Há alguma informação relevante na página que indica a inexistência de arquivos (404 errors)?		Sim
		Não
3. É oferecido, na página principal, contato para o caso de ocorrerem problemas funcionais no site?		Sim
		Não
3.1. É oferecido, em todas as páginas internas, contato para o caso de ocorrerem problemas funcionais no site?		Sim
		Não

La figura del comunicador digital en la era de la Sociedad de la Información: Contexto y retos de futuro

Beatriz Correyero Ruiz¹

“Cabe al periodista asumir el papel que el enciclopedista trazara para sí mismo en los albores de la Modernidad; más que el desarrollo de las ciencias se trata de la selección, organización y transmisión de una información más o menos general accesible para todos y a todos dirigida.” - Tocqueville. *La Democracia en América*

El desarrollo de la Sociedad de la Información ha supuesto una renovación de todos los órdenes de la vida actual empezando por las relaciones sociales y continuando por las prácticas económicas y empresariales, los medios de comunicación, la educación, la salud, el ocio y el entretenimiento.

Lo peculiar de esta nueva sociedad emergente es precisamente el carácter ilimitado que en ella tiene el acceso a los recursos informativos². Sus protagonistas son las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC), y entre ellas, especialmente Internet, un sistema de información automatizado e interactivo dotado de un gran potencial comunicativo que abre un abanico ilimitado de oportunidades de acceso a la información y a la cultura.

Por otra parte, los elementos fundamentales que configuran esta nueva sociedad de la información, cuya denominación fue acuñada en los años sesenta por Daniel Bell y otros sociólogos y economistas, son los usuarios, las infraestructuras, los contenidos y el entorno³.

Hay quien da un paso más y afirma que el mundo en el que vivimos está inmerso en una nueva etapa de transición: el paso de una Sociedad de la Información a una Sociedad del Conocimiento en la cual “la comunicación es el nexo que favorece la relación entre los individuos y el conocimiento es el vector estratégico para generar valor agregado a la información y potenciar la inteligencia

humana”⁴. En la Sociedad del Conocimiento la información adquiere su valor en la medida que es contextualizada por un individuo y utilizada como un conocimiento aplicado a las tomas de decisiones y la solución de problemas de su vida cotidiana⁵.

Lo cierto es que en el marco de este nuevo orden social – auspiciado por una revolución tecnológica sin precedentes – podemos observar a la consolidación de un nuevo paradigma comunicacional de carácter segmentado e interactivo cuya máxima expresión es la creación de comunidades con rasgos de fuerte dependencia cultural y social y la aparición de nuevos espacios para la pluralidad, la diversidad, el intercambio multicultural y la participación ciudadana a escala global. Es decir, gracias a la nuevas tecnologías la comunicación tiende a democratizarse y va dejando poco a poco de ser monopolio de unas empresas dedicadas tradicionalmente al sector, puesto que se convierte en un canal de comunicación accesible a todo aquel que disponga de un ordenador y una conexión telefónica o eléctrica.

Sin embargo, la adaptación de los ciudadanos al nuevo entorno comunicativo, propiciado sobre todo por Internet, ha sido lenta y, en mi opinión, es todavía un proceso abierto en el cual estamos inmersos. A ello están contribuyendo varios motivos:

1. La limitación al acceso a la tecnología en muchos lugares del mundo bien por motivaciones económicas, o bien por el excesivo temor de algunos gobiernos al desarrollo de estas nuevas formas de comunicación que son prácticamente incontrolables.

2. El analfabetismo tecnológico de gran parte de la población mundial. Especialmente en el segmento mayor de 40 años. En este apartado habría que señalar también la falta de conocimiento y manejo de las TIC.

3. La desinformación. En un mundo en el que la información es vital para ser

competitivo se da la incongruencia de que existen ciudadanos que continúan desinformados por varias razones entre los que podríamos citar:

a) El exceso de fuentes de información indiscriminadas que la tecnología pone a nuestro alcance.

b) La escasez de tiempo para procesar la información y transformarla en conocimiento.

c) La carencia de verdaderos profesionales de la comunicación que sean capaces de discriminar, estructurar y organizar la información de manera que ésta satisfaga las necesidades cognitivas de los usuarios.

Vamos a centrarnos concretamente en dos aspectos clave: las limitaciones al acceso tecnológico y la figura del profesional de la comunicación en el marco de una Sociedad de la Información paradójicamente desinformada.

Limitaciones al acceso tecnológico

Se da la circunstancia de que en China, segundo país del mundo en número de usuarios de Internet, el desarrollo de la Red de Redes se ve como una amenaza al férreo control ideológico del Gobierno. Por este motivo, las autoridades del país han bloqueado el acceso a determinadas páginas, entre las que cabe citar medios de comunicación como la BBC, el Wall Street Journal – incluso el buscador Google ha sufrido algún que otro bloqueo temporal –, además se han cerrado páginas web colectivas y personales así como determinados foros de debate, e incluso se ha prohibido la apertura de cibercafés cerca de las escuelas primarias y secundarios del país bajo el pretexto de “preservar la salud mental de sus 329 millones de menores de edad”⁶.

Algo similar sucedía en el Irak de la postguerra, donde estaba vetado el acceso a las páginas relacionadas con Israel, la política estadounidense o la educación en otros países. Los 57 cibercafés de titularidad pública de la época de Sadam Husein se han convertido hoy en centenares gracias a la iniciativa privada. Sin embargo las conexiones siguen siendo difíciles, lentas y caras⁷.

Pongamos otro ejemplo. Las telecomunicaciones en Cuba son las menos desarrolladas

de América Latina y el Caribe. Los 11 millones de habitantes de la isla no tienen acceso a teléfonos móviles, algo de lo que el Gobierno culpa al embargo impuesto desde hace más de cuatro décadas por EE.UU. Para demostrar, sin embargo, que desde el poder se quiere solventar esta situación las autoridades cubanas afirmaron el mes pasado que este año distribuirían hasta 300.000 móviles. Juzguen ustedes mismos...

Y todo esto sin hablar de los países al tercer mundo que se encuentra a años luz de una conexión a Internet como la conocemos en las sociedades occidentales.

Obviamente las diferencias entre los que tienen acceso a la tecnología y los que aún están lejos, existe. Expresémoslo en cifras: El 70% de los usuarios de Internet vive en los 24 países más ricos, aunque éstos sólo cobijan al 16% de la población mundial. La brecha digital existe pero será mucho menor dentro de unos años, cuando se haya implantado la moderna tecnología que permite acceder a Internet, telefonía y vídeo a través de la red eléctrica. Este sistema abrirá la posibilidad de ampliar la sociedad de la información tanto a zonas rurales como a países subdesarrollados en los que el coste de acceso por teléfono sería impensable, pero donde ya llega la red eléctrica, por lo que los usuarios podrán acceder a la banda ancha y utilizar el teléfono a través de cualquier enchufe de su vivienda.⁸

Sin duda existen iniciativas para tratar de generalizar el uso de las tecnologías en todo el mundo y lograr poner en marcha la aldea global macluhiana en la que cualquier individuo en cualquier lugar podría consultar y confrontar las informaciones sin más limitaciones que las idiomáticas. Una de ellas ha sido promovida por la Organización de Naciones Unidas (ONU). Se trata de la organización de una Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información que se desarrolla en dos fases. La primera de ellas tuvo lugar en Ginebra acogida por el Gobierno de Suiza, del 10 al 12 de diciembre de 2003. En ésta se abordó toda una gama de temas relacionados con la sociedad de la información y se adoptaron una Declaración de Principios y un Plan de Acción en los cuales se manifiesta el compromiso común de “construir una sociedad de la información

centrada en la persona, incluyente y orientada al desarrollo en la que todos puedan crear, consultar, utilizar y compartir la información y el conocimiento, para que las personas, las comunidades y los pueblos puedan desarrollar su pleno potencial en la promoción de su desarrollo sostenible y mejorar su calidad de vida [...]”. La segunda fase tendrá lugar en Túnez del 16 a 18 de noviembre de 2005.

La propuesta de la ONU: Conseguir la implantación de las TIC en todo el mundo para 2015 es todo un reto y, tal vez, una de las proposiciones más igualitaristas y globalizadoras que se hayan hecho en los últimos tiempos. Sin embargo, algo parece preocupar a esta organización internacional. Algo que choca con la vocación liberalizadora de Internet ¿se pueden poner controles al tráfico de información en la Red? En este sentido el pasado mes de marzo la ONU organizó un foro para debatir la “gobernabilidad de Internet” explicando la necesidad de “equilibrar la legitimidad y la transparencia con la innovación y la creatividad”.⁹

La reglamentación de Internet tardará algún tiempo, aunque es un proceso que, a pesar de ir en contra de la vocación liberadora de la Red, se va acelerando paulatinamente. Por otra parte, dada la multiplicidad de conexiones y la facilidad con que uno se hace emisor los reguladores lo tienen francamente difícil.

Sin duda “las tecnologías – entre ellas la web – actúan como mecanismos de refuerzo y de extensión de ideas que se transmiten socialmente a nivel informal y de persona a persona en un espacio global”¹⁰. En este sentido, podemos afirmar que hay consecuencias funestas y otras libertarias. Pongamos dos ejemplos ilustrativos centrados en la actualidad. La Red es mucho más que un instrumento informativo porque permite hacer circular también bulos, rumores, campañas de propaganda y comunicaciones de todo tipo a lo largo y ancho del planeta. La herramienta está ahí pero el uso que se hace de ella puede ser positivo o nocivo, depende de los individuos. Se ha comprobado que Internet se ha convertido en un instrumento muy útil para los terroristas. Según las últimas noticias la amenaza a España como posible objetivo de los

extremistas islámicos circulaba ya en varias páginas en la Red mucho antes del 11-M. Pero también Internet es un canal de comunicación solidaria. El pasado mes de marzo se creó el portal www.quienmeayudo.com con el objetivo de facilitar la toma de contacto entre las víctimas de los atentados en Madrid y las personas que acudieron en su ayuda.

Lo mismo podríamos decir de otros vehículos de comunicación como los teléfonos móviles. A través de esos aparatos de uso común se activaron los detonadores del fatídico atentado que costó la vida a 190 personas en Madrid. Asimismo, el éxito fulgurante de las movilizaciones convocadas vía Internet y a través de mensajes cortos de telefonía móvil (*flashmob*) alcanzó en España el rango de fenómeno social durante los llamados “cuatro días que cambiaron España” (del 11-M al 14-M)¹¹. Como bien indica José Luis Orihuela, Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, la lectura positiva de lo sucedido estos días de conmoción en España es “que la sociedad civil se ha apropiado de la tecnología para comunicar, convocar y movilizar muchísimo más de lo que lo hacen los partidos políticos, las empresas o las instituciones; lo peligroso es que el anonimato de Internet facilita la difusión de rumores y convierte esta herramienta en una tecnología que, en vez de liberarnos, nos somete a los nuevos medios supuestamente independientes. Éstos pueden envenenarnos al difundir su información rápida y sin filtros. Su influencia es inversamente proporcional a la información veraz que ofrecen los medios tradicionales.”¹²

La figura del comunicador digital

En este contexto en el que la tecnología permite a cualquier usuario de la misma participar de forma activa o pasiva en los procesos comunicativos hay quien pronostica que en cinco años cada internauta tendrá su propio portal a través del cual podrá enviar y recibir toda clase de contenidos¹³, en el que la sociedad demanda una mayor cantidad de información, servida de forma más rápida, por más medios y con más opciones, los profesionales de la comunicación, debemos reflexionar sobre el papel que nos

corresponde desempeñar en la era de la Sociedad de la Información¹⁴.

En este sentido se expresa el Profesor de la Universidad Complutense de Madrid, José Luis Dader, al afirmar que “la proliferación de informadores y comentaristas virtuales espontáneos no puede llevarnos a engaño respecto a la necesidad en una democracia madura de un servicio de información de actualidad amplio, contrastado, clarificador y riguroso respecto a los asuntos de máxima trascendencia para la vida pública de las comunidades. Tales condiciones sólo puede garantizarlas un periodismo de calidad y sometido a una exigente criba de profesionalidad, que sin negar – e incluso aplaudiendo – el derecho a la libertad de expresión de cuantos quieran contribuir con su granito de arena electrónica, suministre más allá de ese primer nivel de libertad, un consumado ejercicio de información selecta – tanto en el plano de la descripción de hechos, como del análisis y el contraste de opiniones, con el que facilitar en las mejores condiciones de reflexión y suministro de datos, el ejercicio de la deliberación democrática”¹⁵.

Internet no sólo ha cambiado los modos de acceso a la información por los usuarios, el modelo de comunicación tradicional, la economía mundial y las empresas de comunicación, sino también el perfil del comunicador¹⁶. Surgen multitud de interrogantes al respecto: ¿quién nuevos modelos informativos ha impuesto la Red?; ¿hasta qué punto las tecnologías de la información condicionan la presentación y la propia esencia de la información?; ¿qué cambios se están imponiendo en la propia profesión del profesional de la comunicación?

En este sentido, y como bien apuntan Jaime Alonso y Lourdes Martínez, hoy en día ya no es merecedor en exclusiva del apelativo de “comunicador digital” el periodista que trabaja en los diarios y medios de información digitales, sino todo aquel individuo cuya labor se encuentra estrechamente ligada, de una u otra manera, al tratamiento de la información y la comunicación en red. Entre las labores que puede desempeñar un comunicador digital estos autores señalan las siguientes¹⁷:

- **Producir informaciones** utilizando las herramientas propias de la tecnología digital

(hipertextualidad, multimedialidad, interactividad, etc.)

- **Estructurar y organizar la información** (labor llevada a cabo por las personas que trabajan en los buscadores y directorios así como por las encargadas de filtrar la información que llega a la empresa facilitando únicamente la que es relevante para ésta)

- **Crear y gestionar los flujos de comunicación** en los entornos de comunicación compartidos por varios usuarios (por ejemplo dentro de las comunidades virtuales)

- **Crear y gestionar servicios**. En cuanto que el comunicador hace uso de la tecnología que le permite conocer las necesidades de los usuarios – ya sean éstas comerciales, de entretenimiento y de otra índole – y satisfacerlas.

En mi opinión, para lograr una total eficiencia comunicativa, es decir que el mensaje llegue y sea correctamente decodificado por el receptor final de cualquier actividad relacionada con la comunicación digital, perteneciente o no al sector de los medios de comunicación, ésta debe ser realizada por profesionales de comunicación, es decir, por aquellos individuos que gozan de la cualificación necesaria para el desempeño de la función de buscar, analizar, elaborar y transmitir contenidos que agreguen valor añadido a la información bruta y codificar los mensajes para adaptarlos a las peculiaridades comunicativas que posee el medio digital.

Ahora bien, para hacer frente este reto se impone la necesidad de un reciclaje profesional que capacite a los comunicadores del entorno digital para asumir las nuevas rutinas profesionales que imponen la tecnología digital¹⁸ y que influyen en la manera de “contar las cosas”, esto es, de comunicar.

En virtud de todo lo expuesto anteriormente definiendo la necesidad de devolver al profesional de la comunicación su función informativa en el marco de la moderna Sociedad de la Información; puesto que las fuentes son hoy en día accesibles a cualquiera, esta figura profesional de la comunicación tendrá el cometido de dar las claves de contextualización de las informaciones convirtiéndose en un auténtico

gestor de información y de conocimientos más que un transmisor de contenidos. Esta es su gran aportación a la Sociedad de la Información.

Lo que hoy puede parecer una utopía será posible siempre y cuando las empresas tomen conciencia de los beneficios que les va a reportar un profesional en cuanto a eficiencia comunicacional; cuando los periodistas se preocupen de adquirir las destrezas necesarias y asuman la responsabilidad social de lo que publican; y cuando las Facultades encargadas de formar a estos nuevos profesionales adecuen sus planes de estudio para ofrecer a los futuros profesionales los conocimientos necesarios para acceder al entorno digital capacitándoles en el conocer y dominar las herramientas de la comunicación digital -multimedialidad, hipertextualidad, instantaneidad, interactividad y universalidad¹⁹ y ser hábiles a la hora de seleccionar los hechos relevantes, jerarquizar, profundizar y contextualizar la información.

Frente a esta postura, que tal vez pueda ser tachada de excesivamente optimista existe otra radicalmente pesimista que vaticina que la profesión como tal está en “vías de extinción”. Entre los principales defensores de esta corriente se encuentran el Catedrático Jos Luis Martínez Albertos o el Director de *Le Monde Diplomatique* Ignacio Ramonet. Entre sus causas de la desaparición de los profesionales del periodismo estos autores señalan, respectivamente, la falta de ética a la hora de presentar la realidad²⁰ y la “tiranía de la comunicación” sobre la esfera de la información que, al pasar de ser un bien escaso a abundante, deja de tener valor en sí misma para convertirse en una mercancía de manera que “lo que da valor a la información es la cantidad de personas susceptibles de interesarse por ella, pero este factor no tiene nada que ver con la verdad.”²¹

En este sentido, debo hacer una llamada a la reflexión del lector. Bajo mi punto de vista esa “verdad” a la que hace referencia Ramonet será precisamente uno de los pilares que apoyan mi tesis de que la comunicación digital debe dejarse en manos de los auténticos profesionales puesto que comunicación es también asumir la responsabilidad de aquello que se difunde. La deontología profesional será pues un valor añadido en alza en una sociedad en la que nadamos en una superabundancia informativa descontrolada y, en muchos casos basada más en la especulación y la rumorología que en el verdadero conocimiento. Lo que distinguir al comunicador digital de sus compañeros de otros medios serán los métodos, las técnicas, y las herramientas pero nunca los objetivos: la información veraz, rigurosa y honesta al servicio exclusivo de la sociedad.

Conclusiones

- Internet ha creado una necesidad de comunicación y de interacción con la información de enormes proporciones; sin embargo la excesiva cantidad y redundancia de información amenaza con entorpecer los flujos comunicativos generando situaciones de “incomunicación”, “desinformación” o “intoxicación informativa”;

- Gestionar y organizar de forma estructurada los contenidos y los flujos comunicativos en la Red para evitar las situaciones descritas anteriormente pasa a convertirse en la principal tarea del comunicador digital, un profesional cualificado y capacitado especialmente para establecer procesos comunicativos utilizando las nuevas posibilidades que brinda la comunicación digital, esto es: conjugando los tres parámetros vertebrales que le dan forma: la tecnología, la información y la comunicación.

Bibliografía

Abram, S., “Posicionamiento de los profesionales que trabajan en las bibliotecas especializadas en la post-era de la información” en *Revista de Tecnologías de la Información* n°4. Año I. Maracaibo-Venezuela, Biblio Service C:A, 1999.

Alonso J. y Martínez, L.: “Medios interactivos: caracterización y contenidos”, en **Daz Noci, J. y Salaverría, R.** (Coords.), *Manual de redacción ciberperiodística*. Barcelona, Ariel, 2003.

Beckett, C. et al., “Desconstruyendo la identidad del homo-digitalis”. En *Revista Comunicación* n° 109. Caracas-Venezuela, Centro Gumilla, 2000.

Calmon, R., “Arancelar los contenidos de los diarios digitales es un camino de ida” en **Blanco, D.**, en *Clarín.com*, número 2775, de 6 de noviembre de 2003, en la dirección: [http://old.clarin.com/diario/2003/11/06/t-654102.htm]

Dader, J. L: *Los cinco jinetes apocalípticos del periodismo español actual* en *Sala de prensa* (www.saladeprensa.org) n° 65 Marzo 2004. Año VI. Vol. 3.

Fernández Morales, I., “Sociedad de la Información e Internet” en **Pareja, Víctor Manuel** (Coord.), *Guía de Internet para periodistas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2003.

García De Madariaga, J. M., “El periodista profesional ante la interactividad digital” Comunicación presentada en el V Congreso de Periodismo Digital celebrado en Huesca entre los días 15 y 16 de enero de 2004.

En [http://www.congresoperiodismo.com/actualidad/noticia.asp?idNoticia=15].

Martínez Albertos, J. L., *El Ocaso del Periodismo*, Barcelona, CIMS, 1997.

Negroponte, N., *El mundo digital*, Barcelona, Ediciones B (4ªEd.), 1999.

Pineda Alcázar, Migdalia, “El papel de Internet como un nuevo medio de comunicación social en la era digital”.

En [http://www.webjornalismo.com/sections.php?op=viewarticle&artid=62], 2003.

Ramonet, I., *La tiranía de la Comunicación*, Madrid, Debate, 2001.

¹ Universidad Católica San Antonio (UCAM) - Murcia (España).

² Isabel Fernández Morales, “Sociedad de la Información e Internet” en Víctor Manuel Pareja (Coord.), *Guía de Internet para periodistas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2003, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ Migdalia Pineda Alcázar, *El papel de Internet como un nuevo medio de comunicación social en la era digital*,

[http://www.webjornalismo.com/sections.php?op=viewarticle&artid=62], 2003.

⁵ S. Abram, “Posicionamiento de los profesionales que trabajan en las bibliotecas especializadas en la post-era de la información”, *Revista de Tecnologías de la Información* n°4. Año I., Maracaibo-Venezuela, Biblio Service C.A., 1999.

⁶ En China existen más de 80 millones de personas que se conectan a Internet. Estados Unidos es el primer país del mundo en número de usuarios (150 millones). Véase la siguiente noticia: “China prohíbe abrir cibercafés cerca de las escuelas para proteger a los jóvenes” en IBLNEWS (25/03/2004) [http://iblnews.com/news/print.php?id=103913]. En este texto se indica además que según Amnistía Internacional China ha incrementado en un 60% el número de detenciones de cibernautas en los últimos dos años.

⁷ Una hora de conexión cuesta 2.000 dinares (algo más de un dólar). Según una noticia publicada en Libertad Digital (02/12/04) “El uso de Internet, ahora sin censura, se dispara en el Irak de la posguerra” [http://www.libertaddigital.com/./noticias/noticia_1275770873.html] el ciudadano que quiera conectarse a Internet hoy en día tiene tres posibilidades: acudir a un cibercafé, aprovechar las dos horas de conexión gratuitas ofrecidas por el Ministerio de Información de 4 a 6 de la madrugada o comprar un acceso en el Ministerio (50 horas por 28 dólares) que por motivos de saturación sólo se pueden usar a partir de la medianoche y hasta las 6 de la mañana.

⁸ La red eléctrica es una red “global” que llega a los lugares más remotos que podamos imaginar. Se estima que 3.000 millones de hogares del mundo tienen acceso a la red telefónica, frente a los 8.000 millones de hogares que cuentan con red eléctrica. *Op. cit.* “Empresa valenciana diseña un chip para la transmisión de Internet por la luz” en:

[http://iblnews.com/news/noticia.php?id=94664&PHPSESSID=ccb22627160e051d45f0daae689ce9bf] [Consulta: 11/12/2003].

⁹ Véase [http://www2.cronica.com.mx/nota.php?idc=116960]

¹⁰ C. Beckett et al., “Desconstruyendo la identidad del homo-digitalis”, *Revista Comunicación* n° 109, Caracas-Venezuela, Centro Gumilla. 2000, p. 59.

¹¹ El sábado 13 de marzo, jornada de reflexión anterior a las elecciones generales el tratamiento de la información sobre el 11-M se conjugó con las nuevas tecnologías para sacar a la calle a miles de personas. En 24 horas se dieron la vuelta los sondeos electorales y de las urnas salió un Presidente del Gobierno que unos días antes veía incierta su victoria. Véase el artículo “Pásalo” en *La Razón digital* de 26/03/2004 [http://www.larazon.es/ediciones/anteriores/2004-03-24/noticias/noti_rep03.htm]

¹² *Ibid.*

¹³ Así lo ha declarado, por ejemplo Tom Hogan, Director General de Vignette, una de las empresas líderes en el mercado de gestión de contenidos en Internet que soporta los portales y aplicaciones web de más de 1.600 empresas e instituciones -entre ellas Telefónica, Vodafone y Amena.

¹⁴ Es muy interesante el trabajo realizado por un equipo de profesores de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) en el que también ha colaborado el Profesor Jerome Aumente, Director del Journalism Research Institute (JRI). Se trata del PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PMAFI-PI-07/1C/01 “Transformaciones e innovaciones en las estrategias, protocolos y perfiles profesionales de la comunicación en los nuevos entornos

tecnológicos”, cuyos resultados se publicarán en breve en un libro titulado *El comunicador digital*. Un avance del mismo puede consultarse en <http://cibersociedad.rediris.es/congreso/g24.htm>.

¹⁵ Jose Luis, Dader, “Los cinco jinetes apocalípticos del periodismo español actual”, *Sala de prensa* [<http://www.saladeprensa.org>] n° 65, Marzo 2004, Año VI, Vol. 3.

¹⁶ Nicholas Negroponte (1999:32) afirmaba ya en 1995 que “Ser digital supondrá la aparición de un contenido totalmente nuevo. Surgirán nuevos profesionales, inéditos modelos económicos e industriales locales de proveedores de información y entretenimiento”.

¹⁷ Jaime Alonso y Lourdes Martínez, Medios interactivos: caracterización y contenidos, en Javier Daz Noci, y Ramón S (Coords.), *Manual de redacción ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003, p. 281.

¹⁸ En este sentido el periodismo digital tiene por delante un gran reto: desarrollar un lenguaje apropiado para el nuevo soporte en el que convergen texto, audio, imágenes fijas y en movimiento y bases de datos y adaptado a un nuevo modelo de comunicación en la que el receptor (usuario) decide qué contenido quiere recibir, cómo y cuándo lo quiere.

¹⁹ Jaime Alonso y Lourdes Ortiz, *Op. cit.*, p. 264.

²⁰ José Luis Martínez Albertos, *El Ocaso del Periodismo*. Barcelona, CIMS, 1997.

²¹ Ignacio Ramonet, *La tiranía de la Comunicación*. Madrid, Debate, 2001.

A Base de Dados como Formato no Jornalismo Digital

Elias Machado¹

Apresentação

No livro *The Language of new media*, o professor da Universidade da Califórnia, em San Diego, Lev Manovich apresenta cinco princípios-chave para identificar as novas mídias: 1) Representação numérica – todos objetos no campo das novas mídias, criados em computador ou convertidos de fontes analógicas, são digitalizados; 2) Modularidade – Um objeto das novas mídias apresenta uma mesma estrutura em diferentes escalas; 3) Automação – A codificação numérica e a estrutura modular permitem a automação de muitas operações na criação, manipulação e acesso; 4) Variabilidade – Um objeto das novas mídias não é um estrutura fixada no tempo, mas pode existir em diferentes, potencialmente infinitas versões e 5) Transcodificação – todos os objetos das novas mídias podem ser traduzidos para outros formatos (MANOVICH, 2001:27/48).

Mais do que leis absolutas obedecidas por todos os objetos definidos como novas mídias, Manovich considera que estes cinco princípios devem ser tomados como sinalizadores das tendências gerais subjacentes à cultura da computadorização. Neste trabalho pretendemos utilizar o princípio da transcodificação para discutir as particularidades da Base de Dados, originalmente uma tecnologia para organização e acesso a dados, como forma cultural com estatuto próprio no jornalismo digital. A partir da aplicação deste princípio defendemos a hipótese de que no jornalismo digital a Base de Dados, como uma forma cultural típica da sociedade das redes, assume ao menos três funções: 1) de formato para a estruturação da informação, 2) de suporte para modelos de narrativa multimídia e 3) de memória dos conteúdos publicados.

1. A Base de dados como forma cultural

Talvez a definição mais simples de Base de Dados seja a de uma coleção de dados

ou informações relacionadas entre si, que representam aspectos de um conjunto de objetos com significado próprio e que desejamos armazenar para uso futuro (GUIMARÃES, 2003:19). Bases de Dados podem ser muito simples ou muito complexas, tudo depende do conjunto de aplicações que se deseja fazer sobre os dados. Uma Base de Dados simples poderia reunir a relação dos bens de uma determinada pessoa física. Bases de Dados complexas, como as utilizadas pelas organizações jornalísticas, que nos interessam neste trabalho envolvem muitos tipos diferentes de dados interdependentes e inter-relacionados. Como devem permitir uma busca e recuperação rápidas, os dados armazenados em Bases de Dados complexas são tudo menos uma simples coleção de itens.

Diferentes tipos de Bases de Dados – hierárquicas, redes, relacionais e objeto-orientados – operam com modelos distintos de organização dos dados (MANOVICH, 2001:219). Os registros em Bases de Dados hierárquicas, por exemplo, são organizados segundo a estrutura clássica da árvore enquanto que Bases de Dados orientadas para objetos são estruturas complexas, chamadas objetos, organizadas em classes hierárquicas que podem herdar propriedades de classes mais altas de uma determinada cadeia. Para os usuários as coleções de itens disponibilizadas na forma de Bases de Dados possibilitam uma diversidade de operações como ver, navegar, buscar ou armazenar informações. De igual modo que a narrativa literária ou cinematográfica é um plano arquitetônico na Modernidade, a Base de dados emerge como a forma cultural típica para estruturar as informações sobre o mundo/realidade na cultura dos computadores.

Até meados dos anos 90 do século passado uma Base de Dados era um conjunto de dados alfanuméricos (cadeias de caracteres e valores numéricos). Hoje, uma Base de Dados costuma armazenar textos, imagens, gráficos e objetos multimídia (som e vídeo),

umentando muito as proporções das necessidades de armazenamento e a complexidade dos processos de recuperação e processamento dos dados. A principal diferença existente entre as Bases de Dados modernas e classificação mais antiga de coleção de arquivos suportados pelo sistema operacional reside na possibilidade de relacionamento dos dados entre si. Por mais complexa que seja uma coleção de arquivos não reflete o inter-relacionamento que existe entre os dados nem as regras de consistência que explicitam estes inter-relacionamentos (GUIMARÃES, 2003:20).

Chamadas entre os especialistas de regras de negócio, tais regras podem, em alguns casos, ser simples como, por exemplo, requerer que a Lista das fontes que fazem parte dos contatos do Editor de Esportes esteja contida na Lista Global de fontes mantida pela Intranet da organização jornalística e na Lista de Fontes preferenciais do Editor Chefe. Em outros casos, as regras podem ser mais complexas, quando envolvem relacionamentos entre fontes, repórteres de distintas editorias, editores, colunistas, colaboradores e cronistas, por exemplo, refletindo formas complexas e específicas de gestão da informação e de relações entre diversos profissionais envolvidos no processo de produção de conteúdos em uma organização jornalística.

Ao contrário das antigas coleções de arquivos em que as informações são colocadas uma a uma, uma Base de Dados relacional possui uma característica, a atomicidade, que estabelece a dependência de que certas operações sobre os dados devem ser feitas de forma conjunta e indivisível para preservar a consistência do sistema, mesmo na presença de falhas no equipamento ou na comunicação com a base de dados (GUIMARÃES, 2002:21). Por exemplo, a partir de um terminal remoto um repórter atualiza os resultados da rodada do campeonato nacional de futebol. Seria inaceitável que, após a atualização do resultado de um determinado jogo, uma falha na comunicação ou no sistema impedisse uma atualização automática dos demais dados do sistema envolvendo os times ou mesmo os atletas relacionados com o dado alterado antes.

O funcionamento de uma Base de Dados de uma organização jornalística que opera nas

redes digitais requer o acesso simultâneo ou concorrente por vários usuários, cujas operações podem interagir, gerando inconsistências. Por exemplo, dois investidores, baseados em notícias em tempo real, descobrem que seria um bom investimento comprar todos os estoques de soja e autorizam seus agentes a comprá-los. Como somente um deles pode concluir a ação, quanto antes a informação sobre a compra e, se possível, quem comprou, chegar aos demais agentes do mercado, mais rapidamente estes atores poderão se preparar para as consequências desta transação. Em situações como estas somente o controle automático da concorrência, que impede a continuidade de ações contraditórias, tão logo um dado seja computado pelo sistema, pode garantir que o jornalismo acompanhe o ritmo deste tipo de transações, sem correr o risco de divulgar informações inconsistentes. No século passado, quando da vinculação das transações na Bolsa de Mercadorias às informações difundidas pelas redes de telégrafo eliminou as diferenças entre diferentes praças financeiras, para manter o controle do mercado remoto, a Bolsa de Nova York decidiu estabelecer uma diferença de 30 segundos em relação ao fechamento da Bolsa de Boston.

Um lapso de tempo a uma só vez essencial para o processamento quase que totalmente mecânico das informações e necessário para que se especulasse, comprando ou vendendo uma mercadoria que poderia sequer estar mais disponível. Neste começo de novo milênio, em que o tempo entre o fechamento das transações e sua divulgação pode ser de somente 15 segundos, mais que nunca, a redução das inconsistências na produção das informações jornalísticas em tempo real fica atrelada ao desenvolvimento de bancos de dados capazes de fornecer de forma automática os resultados destas movimentações dos agentes econômicos aos jornalistas.

Quando um raio X instantâneo da situação aparece como uma exigência prévia para uma intervenção inteligente em um sistema de ações complexas e interligadas, talvez um dos requisitos mais elementares de uma Base de Dados que serve a uma organização jornalística seja a disponibilização confiável e ininterrupta das informações aos usuários.

A Base de Dados deve ser segura o suficiente para, em caso de falta de energia ou de uma falha operacional, ativar de forma automática dispositivos de segurança capazes de colocar em funcionamento servidores de reserva, garantindo a alimentação contínua de informações que possibilita a intervenção dos atores sociais nos diversos sistemas econômicos, políticos ou sociais. Se o dispositivo de segurança for insuficiente, a Base de Dados jornalística deixa de cumprir com a função de retroalimentar o sistema, o que pode comprometer a racionalidade de todas as ações.

Até aqui vimos as especificidades das Bases de Dados e as suas possíveis aplicações como uma forma cultural que estrutura os sistemas de produção de conteúdos das organizações jornalísticas. A compreensão das empresas jornalísticas enquanto organizações complexas que obedecem etapas previamente programáveis exige a aproximação das teorias do jornalismo da ciência da computação. No próximo tópico veremos como a computadorização da cultura provoca a gradual reformulação das práticas comunicacionais, que passam a adotar conceitos e lógicas oriundas do reino dos computadores.

2. Base de Dados como suporte para narrativas

Naturalmente, nem todas as organizações jornalísticas estão estruturadas como sistemas de Bases de Dados complexas. Seja do ponto de vista da gestão das informações, seja do ponto de vista do armazenamento e recuperação dos dados e, sobretudo, como um suporte para novos modelos de estruturação de narrativas. Uma situação que antes de ser surpreendente chega a ser corriqueira na história dos meios de comunicação, como relata Gosciola:

“A arte de contar histórias é uma qualidade por vezes deixada em segundo plano quando uma nova técnica ou uma nova tecnologia surge. No começo do cinema, as histórias eram muito mais simples e rudimentares até se comparadas às histórias apresentadas pela literatura da mesma época” (GOSCIOLA, 2003:19).

Coube ao russo Lev Manovich o pioneirismo na demonstração de como os trabalhos de multimídia são compatíveis com a forma cultural das Bases de Dados como modelo para a estruturação dos conteúdos apresentados. Para fins didáticos, no livro *The Language of new media*, Manovich opta por, no primeiro momento, contrapor as formas culturais da Narrativa e da Base de Dados. Somente ao final do capítulo que trata deste tópico específico, Manovich defende a compatibilidade entre a noção do Banco de Dados com uma forma de estruturação de informações e como um suporte para novos modelos de narrativa multimídia. Para Manovich os jogos de vídeo, por exemplo, são experimentados pelos usuários como narrativas enquanto que uma variedade de produtos – de CD-ROMs a Sítios Web – o são como Bases de Dados:

“Thus, in contrast to a CD-ROM and Web database, which always appear arbitrary because the user knows additional material could have been added without modifying the logic, in a game, from the user’s point view, all the elements are motivated (i.e., their presence is justified)” (MANOVICH, 2001:220).

Como se trata de uma lista seqüencial de elementos separados (blocos de textos, imagens, vídeo clips e links), uma página web encarna uma lógica similar a dos Bancos de Dados. A natureza aberta da Web a transforma em um meio incompleto e em permanente crescimento. (MONOVICH, 2001:221). Na comparação preliminar que faz entre as duas formas culturais, Manovich caracteriza a Base de Dados como uma lista desordenada de itens, enquanto que a Narrativa aparece definida como uma trajetória de causa e efeito entre eventos, aparentemente, desordenados. Se levássemos ao pé da letra a conclusão que Manovich extrai desta distinção parece que haveria pouco espaço para o desenvolvimento de nossa hipótese de Base de Dados pode servir como suporte para o desenvolvimento de narrativas multimídia: “...database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to

make meaning out of the world” (MANOVICH, 2001:225). Mas, logo adiante, o próprio Manovich inverte por completo a situação, quando assume que, por detrás das aparências, todos os novos meios são Bases de Dados:

“In general, creating a work in new media can be understood as the construction of an interface to a database. In the simplest case, the interface simply provides access to the underlying database” (MANOVICH, 2001:226).

Na era dos computadores, defende Manovich, a Base de Dados acaba se tornando a forma cultural que estrutura todo o processo criativo, considerando que um objeto da nova mídia consiste de uma ou mais interfaces a uma Base de Dados de material multimídia. Quando caracteriza a Base de dados como a forma cultural que permite quase que todo o processo criativo na era dos computadores, Manovich percebe que mais interessante que contrapor Narrativa a Base de Dados, para a exata compreensão dos processos culturais em curso, talvez seja mais conveniente redefinir o conceito clássico de Narrativa:

“The “user” of a narrative is traversing a database, following links between its records as established by the database’s creator. An interactive narrative (which can be also called a hypernarrative in an analogy with hypertext) can then be understood as the sum of multiple trajectories through a database.

A partir desta nova definição proposta por Manovich, antes da Base de Dados aparecer como o responsável pelo epitáfio da Narrativa clássica, ao contrário, o caráter multifacético desta forma cultural, permite que a Narrativa linear convencional seja incorporada como uma das possíveis trajetórias escolhidas pelo usuário dentro de uma hipernarrativa. Mas, justo pelo fato do Banco de Dados como forma cultural apresentar um caráter multifacético, que torna pouco recomendável operar tanto com o

conceito clássico de Narrativa quanto com o de Banco de Dados, pode-se incorrer no equívoco de considerar uma sequência de registros arbitrários de uma Base de Dados como uma Narrativa. Nada menos aconselhável. Como sabemos, para receber a etiqueta de Narrativa um objeto cultural deve satisfazer uma série de critérios como ter um narrador, ao menos um ator, e uma história com uma sequência de eventos causados e experimentados pelo ator.

Na verdade, por mais que o caráter multifacético da Base de Dados possa autorizar pensar o contrário, na cultura dos computadores, mesmo que compatíveis um com o outro, Narrativa e Base de Dados mantém cada um seu próprio status:

“In new media, the database supports a variety of cultural forms that range from direct translation (i.e., a database stays a database) to a form whose logic is the opposite of the logic of the material form itself – narrative. More precisely, a database can support narrative, but there is nothing in the logic of the medium itself that would foster its generation” (MANOVICH, 2001:228).

Logo, como acentua Manovich, nada menos surpreendente do que a relevância alcançada pelas Bases de Dados no território das novas mídias. No parágrafo final deste tópico Manovich apresenta uma pergunta: por que a narrativa todavia existe nas novas mídias? A solução do enigma, cremos, tenha sido colocada pelo próprio Manovich: simplesmente porque a Base de Dados pode servir de suporte para o desenvolvimento de diferentes modelos de Narrativa multimídia. Mas, se apesar da compatibilidade com a Narrativa nada nesta forma cultural promove a sua geração espontânea, como podemos constatar pelo escasso uso destes recursos no caso que mais nos interessa neste estudo, as organizações jornalísticas, o que deveria ser feito para melhor aproveitar as potencialidades das Bases de Dados como suporte para criativos modelos de narrativa multilinear e multimídia?

Em primeiro lugar, deveríamos ter claro, como aconselha Roland De Wolk, que contar

uma história multimídia é diferente de tudo o que se faz nos meios convencionais porque a história é construída de diversas maneiras e considera diferentes pontos de vista (De WOLK, 2001:126). Em segundo lugar, deveríamos compreender que, afora os componentes econômicos, culturais ou políticos, a plena utilização das Bases de Dados como espaço para novos modelos de narrativa depende, ao menos, de dois fatores: 1) do desenvolvimento de programas de autoria compatíveis com as necessidades das organizações jornalísticas e 2) da capacitação de profissionais para contar de forma apropriada às reportagens publicadas.

3. A Base de Dados como memória no jornalismo digital

Se gravar e arquivar o nosso passado parece uma obsessão para a lógica da cultura e da técnica contemporâneas, impregnando não somente o processo coletivo, mas a vida cotidiana, os modos de pensar e as convicções pessoais, por que tão poucas organizações jornalísticas estão estruturadas na forma de Bases de Dados complexas? Um fato mais estranho quando se sabe que desde os anos 1980 a Base de Dados funciona como estrutura para armazenar notícias no organograma das organizações jornalísticas. Um serviço a mais que oferecia aos usuários externos textos memorizados, artigos do próprio jornal ou de outras fontes. O *The New York Times Information Bank*, por exemplo, reunia um total de três milhões de documentos na metade dos anos 80 (COLOMBO, 1991:26).

Ora, talvez tenhamos que voltar a distinção feita entre *mnémè* e *anámnesis* por Aristóteles no *De Memória et Reminiscentia* para compreender os motivos da falta de potencialização das organizações jornalísticas na forma de Bases de Dados. Para Aristóteles a primeira faculdade consiste na simples conservação do passado, enquanto que a segunda possibilita a sua ativação (COLOMBO, 1991:17). Até aqui a vocação para a memória que permeia a cultura e a evolução tecnológica ao conceber o arquivamento jornalístico como conservação do passado favoreceu que o arquivo ocupasse uma função marginal no organograma das

empresas. Uma opção que talvez seja uma possível consequência do senso comum das redações que defende que o jornalismo deve cuidar da cobertura do presente, cabendo o tratamento da memória social à História. Nada mais equivocado, como veremos ao longo deste tópico.

No mundo das redes digitais a memória antes de refletir um passado morto, apresenta parâmetros para aumentar o coeficiente de previsão no fluxo ininterrupto de circulação de notícias:

“O cenário emergente da cultura das redes exige que cada organização jornalística assuma a função de articular um sistema orgânico de saberes, abandonando a metáfora do arquivo como um depósito de registros do passado, uma fonte auxiliar de pistas para reportagens e um guia para o trabalho dos jornalistas”, (MACHADO, 2002:54).

Para cumprir com a nova função toda organização jornalística deve adotar a forma de uma Base de Dados complexa, que sirva, como vimos, de estrutura para a organização das informações, de suporte para composição de narrativas multimídia e, acima de tudo, permita a atualização constante da memória armazenada.

Neste caso, deveríamos inverter o postulado aristotélico que privilegia a *mnémè*, centralizando o processo de preservação do passado na correta impressão da memória, para recuperar a função da *anámnesis*, encarregada de ativar o passado de acordo com as demandas do presente. Enquanto persistir a tradição mnemotécnica fundada pela retórica a lógica do arquivamento nas organizações jornalísticas, incluindo as digitais, estará vinculada à capacidade de armazenar os dados corretamente, ficando a atualização da memória em plano secundário. “O ato de recuperar a informação não é nada além de uma consequência direta que põe em ação mais a vontade do que a competência do usuário” (COLOMBO, 1991:33). Ao usuário cabe eleger numa tela o conjunto de seleções possíveis para aceder de forma remota aos dados disponibilizados, sem possibilidade de colaborar para incrementar a complexidade da Base de Dados.

A manutenção da lógica arquivística nas organizações jornalísticas digitais contraria as características da memória no ciberespaço porque mantém um processo individual e centralizado de produção. Em contrapartida, Palacios (2002:22) considera que a memória no jornalismo digital seja ao mesmo tempo múltipla, instantânea e cumulativa. Se estivesse estruturada como um Banco de Dados a organização jornalística poderia incorporar tanto os usuários no sistema de produção quanto reutilizar de forma instantânea os fundos documentais armazenados. Como o atual modelo de utilização da memória desconsidera as lógicas estruturantes do ciberespaço, os arquivos das organizações jornalísticas são relegados a uma situação marginal na economia produtiva das empresas, seja no processo de produção dos conteúdos, seja como espaço para testar formas diferenciadas de captação de recursos.

O formato padrão do arquivo jornalístico, concebido como um apêndice da organização, ordena o passado como um retrato fixo e imóvel no tempo, enquanto que a verdadeira força do passado, como diz Pedro Nava, vem da multiplicidade e da simultaneidade como são organizadas as lembranças para atender as demandas do presente. “As recordações, sempre contraditórias, vão e vem segundo as solicitações da realidade atual, sempre efêmera e em constante negociação seja com o passado, seja com o futuro” (NAVA, 2000:213). Quando organiza o sistema de produção de forma independente da memória armazenada, fica difícil para a empresa jornalística cumprir com sua função de estabelecer uma mediação entre passado e futuro, dando ao usuário a sensação de que, por viver em um presente contínuo, pode controlar o futuro (GOMIS, 1991:33).

A plena incorporação pelas organizações jornalísticas da lógica dos Bancos de Dados depende da utilização casada das funções de modelo de estruturação da informação, espaço para criação de narrativas e lugar para ativação da memória. Como um simples arquivo do conteúdo das publicações passadas, mesmo que organizada na forma de uma Base de Dados, uma empresa jornalística continua oferecendo ao usuário um conjunto de itens isolados, como resultado de buscas pré-estabelecidas por palavras-chave ou por

datas, por exemplo. Para que o princípio da transcodificação seja aplicável ao jornalismo digital, a Base de Dados deve servir tanto como um espaço para a experimentação de formas diferenciadas de narrativa multimídia, quanto como uma fonte de atualização do presente vivido à luz da memória armazenada.

O primeiro requisito para constituir uma estética própria para as organizações jornalísticas nas redes digitais passa por perceber que nas novas mídias os elementos constitutivos da narrativa são formatados como Bases de Dados. Mais que lamentar que, até agora, a Base de Dados, tenha contado tão pouco como estrutura fundadora das diversas relações estabelecidas dentro das organizações jornalísticas, deveríamos identificar as verdadeiras causas deste descompasso. Afinal, se nossa hipótese estiver certa, o futuro das organizações jornalísticas nas redes, permanece condicionado a capacidade que teremos de traduzir as habilidades potencializadas pelos Bancos de Dados para automaticamente armazenar, classificar, indexar, conectar, buscar e recuperar vastas quantidades de dados em tipos criativos de narrar o passado imediato como se fosse um presente projetado em direção ao futuro (GOMIS, 1991:32).

A estruturação dos modelos de produção de conteúdos jornalísticos como Bases de Dados representa um esforço para adaptar as organizações jornalísticas as características dos sistemas de memorização contemporâneos. Na atualidade, a transferência da responsabilidade de arquivar o passado para os grandes sistemas sociais de memória – como as organizações jornalísticas – revela uma progressiva exteriorização das lembranças individuais e sociais. Uma exteriorização, ao menos se consideramos os modelos de arquivamento nas organizações jornalísticas, contraditória: de um lado, considera-se que o indivíduo deveria confiar cada vez menos na capacidade pessoal de rememoração dos fatos porque se encontra no centro de um sistema de redes informativas, enquanto, de outro, nos sistemas sociais de memorização, incluindo os jornalísticos, cabe ao usuário, como bem define Colombo, atuar como coadjuvante no direito de usufruir de um passado morto (COLOMBO, 1991:119).

Bibliografia

Brody, Florian. “The médium is the memory”. In: LUNENFELD, Peter (Org.) *The digital dialectic*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 130-149.

Carey, James. *Communication as culture. Essays on media and society*, London, Routledge, 1992.

Colombo, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

Emery, Henry Crosby. *Speculation on the stock and produce exchanges of the United States*, AMS Press, New York, 1968, 1a ed. 1896.

Fidalgo, Antonio. *Sintaxe e semântica das notícias on-line: para um jornalismo assente em base de dados*, Recife, XII Congresso Anual da Compós, GT de Jornalismo. 2003.

Gomis, Lorenzo. *Teoria del periodismo. Como se hace el presente*, Barcelona, Paidós, 1991.

Gosciola, Vicente. *Roteiro para as novas mídias*, São Paulo, Senac, 2003.

Guimarães, Célio. *Fundamentos de Bancos de Dados. Modelagem, projeto e lingua-*

gem SQL. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

Manovich, Lev. *The language of new media*. Cambridge. MIT. 2001.

Machado, Elias. “O jornal digital como epicentro das redes de circulação de notícias”. In: *Pauta Geral – revista de jornalismo* nº 4, Ano 9, Salvador, Calandra, 2002. pp. 51-68.

Machado, Elias. “Modelos narrativos no jornalismo digital baiano”. In: *Pauta Geral – revista de jornalismo* nº 5, Ano 10, Salvador, Calandra, 2003, pp. 105-119.

Nava, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo, Ateliê Editorial/Editora Giordano, 2000.

Palacios, Marcos. “Ruptura, continuidade e potencialização no jornalismo on-line: o lugar da memória” In: MACHADO, Elias e PALACIOS, Marcos (Orgs.) *Modelos de jornalismo digital*, Salvador, Calandra, 2003. pp. 13-36.

¹ Universidade Federal da Bahia.

Linguagens da informação digital: reflexões conceituais e uma proposta de sistematização

Elizabeth Saad Corrêa¹

"Nobody knows for sure how the new interactive media will develop or how they might shape the messages they deliver. We must make guesses about today, experiment with the new technology, and try to understand how people will relate to it. But as we do, we have to be very sure about our purposes. The medium may affect the message, but the message comes first. Just as with the use of marketing techniques, we have to know what we want to say before deciding upon the best means of getting the message through to the people we want to move by it". - Jack Fuller, jornalista.

1. Apresentação

Desde o advento da World Wide Web comercial, nos idos de 1992/93 e um pouco mais tarde no Brasil, um dos aspectos mais discutidos tem sido a configuração de uma linguagem informativa que explorasse os recursos tecnológicos inovadores trazidos pelos meios digitais – a hipermídia, e que também preservasse as características inerentes a cada especialidade midiática, a exemplo do jornalismo, da publicidade e dos meios audiovisuais.

Nossas pesquisas, também iniciadas nos idos de 1992, inicialmente buscavam o entendimento desta inovação tecnológica e o processo de sua absorção e utilização pelas empresas informativas² e, conseqüentemente, sua estratégia de viabilização empresarial e consolidação como nova mídia para as empresas informativas³. O próprio processo de pesquisa demonstrou, na medida em que acompanhávamos as criações, os modismos e o desenvolvimento da informação nos meios digitais, de que o trabalho de pesquisa bastante aprofundado no campo da criação de uma linguagem e definição de possibilidades narrativas para a informação na web

assumia o lugar central para que as discussões acerca da consolidação (ou não) de uma nova mídia prosseguissem de forma sistemática e acadêmica.

Por fim, ressaltamos que a configuração desta comunicação também resulta das contribuições de outras pesquisas relacionadas e integradas ao nosso tema central – a linguagem digital – desenvolvidas pelos pós-graduandos do Núcleo de Jornalismo, Mercado e Tecnologia da ECA-USP.

2. Conceitos, recortes e delimitações

A expressão “linguagens da informação digital” que incluímos no próprio título deste trabalho desencadeia, por si só, uma série de linhas de pensamento e campos do conhecimento que se entrecruzam para buscar uma uniformização do entendimento da expressão, como a Teoria da Comunicação, a Semiologia, a Arquitetura, a Informática, as Ciências da Informação e a Estética, entre outras.

Evidentemente que tal amplitude foge aos propósitos de uma comunicação para um simpósio e, portanto, optamos por delimitar e recortar os aspectos levantados, de forma a que pudéssemos apresentar coerência em nossas análises.

2.1. As múltiplas visões da Linguagem

O primeiro recorte necessário refere-se ao conceito de Linguagem, com as devidas precauções de não enveredarmos longamente para o campo dos estudos semióticos, sem qualquer vinculação aos meios digitais, um de nossos objetos de investigação. Optamos aqui pela simplificação e pela objetividade. O professor Teixeira Coelho, da ECA-USP, nos apresenta uma importante correlação entre lingüística e linguagem:

“A teoria lingüística, cujo objeto de análise é a linguagem – que não deve

ser entendida como simples sistema de sinalização mas como matriz do comportamento e do pensamento humanos – tem por objetivo a formulação de um modelo de descrição desse instrumento através do qual o homem enforma seus atos, vontades, sentimentos, emoções e projetos. Apresentando-se assim a linguagem como um dos fundamentos das sociedades humanas, não era difícil prever que a teoria lingüística acabaria por ser solicitada a prestar conta do que ocorria em outros campos gerados e sustentados por aquela matriz fundamental: o campo da arte, da arquitetura, do cinema e do teatro, da psicanálise, da sociologia e outras áreas. E mesmo sem convite ela acabaria, simplesmente, invadindo esses domínios”. (TEIXEIRA COELHO, 2001: 15-16)

Numa revisão mais ampla entre os diferentes pesquisadores do tema, a exemplo de SANTAELLA, 2001; CRYSTAL, 2002; MURRAY, 1997; CHAPARRO, 2001; PAVLIK, 2001; BOUGNOUX, 1995; COSTA, 2000 e CHOMSKY, 1998, pudemos restringir um pouco mais as relações existentes entre linguagens e novas mídias e, mais adiante neste texto, o jornalismo inserido nesse contexto.

A grande maioria dos autores localiza a linguagem num sistema de eixos ou ainda de matrizes de pensamento. Todas estas formas de conceituação inserem a linguagem em relações intrínsecas com a própria língua, com mensagens e conteúdos e, alguns outros, com as formas e os meios de recepção, os contextos culturais e as variáveis tecnológicas.

HJELMSLEV (apud TEIXEIRA COELHO, 2001: 35 a 40) apresenta cinco traços sem os quais não se pode falar na existência de uma linguagem: os dois eixos – o texto e a língua; os dois planos – de expressão e de conteúdo; as relações entre expressão e conteúdo; as relações entre unidades lingüísticas e a não-conformidade.

Já a professora Lúcia Santaella, numa vertente peirceana, desenvolve a hipótese de que apenas três tipos de linguagem – visual,

verbal e sonora – constituem-se nas três matrizes de linguagem e pensamento:

“a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos ao longo de toda sua história, foram capazes de produzir. A grande variedade e a multiplicidade crescente de todas as formas de linguagem (literatura, música, teatro, desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura, etc.) estão alicerçadas em não mais que três matrizes. Não obstante a variedade de suportes, meios, canais (foto, cinema, televisão, vídeo, jornal, rádio, etc.) em que as linguagens se materializam e são veiculadas, não obstante as diferenças específicas que elas adquirem em cada um dos diferentes meios, subjacentes a essa variedade e a essas diferenças estão tão-só e apenas em três matrizes”. (SANTAELLA, 2001: 20)

Já nos focando mais diretamente no jornalismo, seus signos no campo da linguagem pertencem predominantemente à linguagem verbal, aonde inserem-se o texto e a escrita. Os sistemas sógnicos imagéticos e sonoros, apesar de não predominantes, passam a ganhar espaço quando recursos tecnológicos funcionam como facilitadores da linguagem.

Através de CHAPARRO podemos situar um pouco melhor o jornalismo no campo das ciências da linguagem:

“mais no jornalismo do que em outros campos da linguagem escrita, a clareza vai além das questões de estilo e das capacidades do talento individual de quem escreve. Jornalismo é texto de consumo rápido, imediato, nos circuitos sociais. E carrega consigo as subjetividades e complexidades de um processo interlocutório muito amplo e complicado. Uma notícia, mais ainda uma reportagem, é produto da interveniência interessada de múltiplos sujeitos, alguns deles partícipes dos fatos, outros, intérpretes dos fatos. Nos próprios

limites das redações, vários jornalistas atuam no percurso da notícia – nem sempre harmoniosamente. A questão da clareza está, pois, condicionada pela complicação das interações”. (CHAPARRO, 2001: 195)

As referências aqui citadas nos interpõem dois condicionantes na relação linguagem e jornalismo: 1) a *complexidade* decorrente do processo interlocutório, aonde uma sucessão de variáveis e variantes vai ocorrendo ao longo da construção da informação jornalística; 2) a utilização de recursos de estrutura narrativa que são próprios do jornalismo, como a recorrência a algumas *estratégias narrativas* para seu discurso referencial⁴.

Caminhando para as chamadas linguagens digitais vemos que a maioria dos conceitos em literatura apresentam a linguagem a uma relação interdependente entre informação, computador e redes de transmissão de dados. Surgem a partir disto os termos multimídia, hipertexto e hipermídia, que se incorporam e, muitas vezes se misturam, ao que pretendemos conceituar como linguagem digital.

Sabemos que ainda não existe consenso sobre estes três termos – multimídia, hipertexto e hipermídia. É neste momento que surgem misturas, redundâncias e/ou novos conceitos entre mídia e suporte, entre informação e comunicação, entre autoria e interação, entre outras possibilidades. Santaella destaca que “*pós digitalização, a transmissão da informação digital é independente do meio de transporte (fio do telefone, onda de rádio, satélite de televisão, cabo)*” (SANTAELLA, 2001:24). Assim, o termo *hiper* incorpora-se à construção da linguagem digital, uma vez que se reporta a estruturas complexas alineares da informação. Finalizando esta breve revisão dos aspectos de linguagem apresentamos a visão de CRYSTAL que defende, com a disseminação da internet, o conceito de *language variety*:

“é um sistema de expressão lingüística cujo uso é regido por fatores situacionais. [...] à medida em que se desenvolve uma lingüística para a internet, serão necessários modelos cada vez mais sofisticados para abarcar todas os elementos das va-

riações encontradas. [...] Neste livro, optei por uma ‘aproximação inicial’, utilizando o termo variety sem quaisquer outras correlações situacionais vinculadas à linguagem. Algumas vezes, irei utilizar gêneros inseridos na variedade. Na literatura internet essa terminologia modifica-se bastante conforme as diferentes situações de internet, com por exemplo, ambiente, espaços interativos e espaços virtuais”. (CRYSTAL, 2001: 6)

2.2. Expressividade informativa nos meios digitais

O segundo recorte refere-se ao campo da informação jornalística disponibilizado nos meios digitais e, especialmente, na web. Apesar das recentes e importantes pesquisas sobre o uso da web como espaço para narrativas ficcionais e também visuais, que nos fornecem interessantes *insights* sobre a configuração de uma linguagem digital, a informação jornalística é nosso foco acadêmico primordial.

Desde os primórdios e também num processo de similaridade e repetição do ocorrido com as demais mídias – especialmente a exemplo do rádio para a televisão – se pergunta como as informações deveriam se expressar no meio digital, mantendo suas características de base conceitual e, ao mesmo tempo, aproveitando os diferenciais exclusivos das NIC – Novas Tecnologias de Informação e Comunicação⁵.

Como destacamos no item anterior, o jornalismo nos meios digitais defronta-se com os condicionantes de complexidade dos agentes de interlocução e a caracterização de um novo estilo narrativo. Novamente, estamos diante de duas temáticas extensas e que ultrapassam os propósitos deste trabalho. Apenas destacamos a condicionante narrativa estamos nos referenciando à construção de um estilo de linguagem verbal, sonora ou visual. Se pensarmos na linguagem digital, podemos pressupor que seu estilo narrativo deveria integrar as três matrizes de linguagem através da utilização dos recursos tecnológicos chamados por Santaella de “*hiper*” – o hipertexto e a hipermídia. Segundo exposição da professora Cristina Costa,

“as narrativas são maneiras de expressar e realizar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e seqüências seriais e causais. E se não são capazes de criar realmente uma duração, criam ao menos uma ‘ilusão de duração’. Assim, as estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana”. (COSTA, Cristina, 2000: 41)

Verificamos, portanto, que o aspecto temporalidade é elemento constituinte fundamental para a estruturação de narrativas que se utilizam da linguagem digital. Em assim sendo, ao pensarmos na informação jornalística expressada em linguagem nos meios digitais, há que se considerar as variáveis tempo e também lugar (ou espaço) como integrantes diferenciais.

Em extensa pesquisa realizada por Cristina Costa na ECA-USP (2002), embora focada nas narrativas ficcionais na web e suas possibilidades de interlocução e intervenção dos usuários, a professora identifica duas variáveis importantes: a primeira é o tempo narrativo vinculado ao fato/tema, geralmente preservado na interlocução e interação com o usuário como forma de orientação e preservação do discurso; a segunda variável é o espaço/cenário narrativos que proporcionam um sentido de lugar e localização dos protagonistas dos fatos.

Tais resultados de pesquisa, acrescidos de autores que também tratam extensivamente do tema, a exemplo de Manuel Castells (sociólogo), Milton Santos (geógrafo), William Mitchell (arquiteto) – humanistas que têm em comum a preocupação com o homem numa sociedade em mutação – nos colocam uma segunda pressuposição para a sistematização de uma linguagem digital voltada às informações jornalísticas: as variáveis de tempo e espaço como qualitativas neste processo de sistematização.

Mundo digital e sociedade da informação vêm atrelados à percepção coletiva de um mundo onde tudo muda muito rápido, uma sociedade em que as relações se estabelecem sem a necessidade da presença física, em que a eliminação das distâncias parece ser nor-

ma. Em outra pesquisa desenvolvida por esta autora verificamos que:

“Tempo e espaço perdem seus parâmetros físicos de medição e passam a funcionar no tempo e no lugar de cada um de das respectivas interfaces conectadas por uma rede de sinais elétricos. Compreender estas diferenças pode parecer abstrato para estrategistas e publishers de mídias digitais preocupados com sua rentabilidade, mas dá sentido à noção de ‘levar a informação na hora certa, no lugar apropriado e do modo que o usuário quer’. [...] O sistema técnico atual é dominado pelo transporte de informações entre computadores que, por sua vez, possuem a capacidade de controlar tempo e uniformizar as mensagens. O estado da técnica atual permite não só a unicidades dos tempos, mas principalmente a convergência dos momentos, não importando o estado físico e concreto de pessoas e lugares. A possibilidade de deslocamento sem sair do lugar, de estar no fato, opinar sobre ele e trocar experiências sem sequer sair diante da tela de um computador reposiciona a informação digital. Estaríamos diante de um novo espaço?” (SAAD, 2003: 234-236)

Resumindo, a estruturação de estilos narrativos para o jornalismo, utilizando-se da linguagem digital (embora ainda não totalmente conceituada e configurada), passa pelos aspectos da complexidade, da utilização dos recursos “hiper” e de uma adequação de temporalidades e especialidades. Tudo isso, sem deixar de lado os preceitos fundamentais dos valores-notícia e da ética jornalística. Fechando com mais outras variáveis, a exemplo das vinculadas aos aspectos de viabilização econômico-financeira e comercial da narrativa jornalística na web: sustentabilidade, lucratividade e oportunidade.

3. A práxis da narrativa jornalística na web

Se considerarmos os primeiros sites informativos na World Wide Web, no Brasil

e também no exterior, vimos surgir, desaparecer e ressurgir uma série de propostas narrativas nos meios digitais de comunicação que, se olhadas em conjunto ou também como um processo evolutivo, ainda não se constituem numa prática consolidada para a informação digital.

Tomando por base o ambiente das redações jornalísticas brasileiras que possuem/possuem produtos ou serviços na web, poderíamos descrever um processo de “ondas sucessivas”:

a) a disputa inter-sites sobre a prioridade de veiculação da informação, às vezes por diferença de segundos: “qual site deu primeiro?”; b) a “normatização” de notícia em textos curtos e sucessivos como forma de criar para os usuários sensações de “atualidade e tempo real”; c) o conseqüente empilhamento da sucessão do fluxo noticioso; d) a transposição pura e simples da informação construída para narrativas em meios impressos para o meio digital; a utilização do recurso “enquetes” como ferramenta de “interatividade” na relação usuário – site; e) um processo de repetição das narrativas verbais nas propostas de inclusão de links sonoros e/ou de imagens (fotos, vídeos), na intenção de incrementar a narrativa com recursos multimídia; f) a febre do “linkalism”⁶ criando hiperlinks vinculados à publicidade e não ao conteúdo editorial; o atual predomínio dos sistemas-robôs de inserção de notícias compradas em fluxos ou pacotes das grandes agências noticiosas globais; g) uma perigosa tendência em substituir narrativas não lineares e navegacionais por versões em formato PDF de conteúdos de suportes tradicionais.

Destacamos, primeiramente, o aspecto dos ritmos de publicação de informações noticiosas. Adriana García Martínez, em sua dissertação de mestrado, na qual descreve o processo de constituição da narrativa jornalística no Portal IG, afirma:

“como vimos, dos ritmos possíveis de publicação pela internet, o que parece ter sido mais utilizado pelos portais brasileiros é o do tempo urgente. Muito rapidamente percebeu-se no Brasil que atualização constante é sinônimo de audiência. Ao defi-

nirem seus projetos editoriais, esses portais criaram um compromisso com a atualização permanente, uma abordagem conectada a uma idéia que define o meio como difusor de informação, mais do que formador de opinião. [...] em redações que funcionam 24 horas, 7 dias por semana, a periodicidade passou a se confundir com instantaneidade”. (MARTINEZ, 2003: 99)

Um segundo aspecto a ser discutido como prática narrativa do jornalismo na internet brasileiro é o **surgimento do “jornalista empacotador”**, e aqui a pesquisa desenvolvida pela professora Pollyana Ferrari Teixeira, que avaliou os portais UOL, Globo.com e Terra, constatou que,

“o caminho percorrido pela notícia, desde o seu surgimento na reunião de pauta, ou mesmo no momento em que o repórter ou o editor acessamos os sites das agências de notícias, até a sua publicação na internet demora, muitas vezes dez minutos. Por isso, no jargão jornalístico ‘empacotar a notícia’ significa editar um material que já está praticamente pronto”. (TEIXEIRA, 2002: 92)

O **predomínio dos softwares ou sistemas publicadores** também surge como uma prática já bastante comum. Tais sistemas ultrapassam a condição de publicadores de fluxos. Eles permitem uma pré-programação para a publicação de conteúdos, automatizando rotinas em horários de menor audiência, madrugadas e finais de semana; além de algumas versões possuírem características de agentes buscadores para rastrear os fluxos das agências noticiosas através de palavras-chave.

Ainda nesta etapa de levantamento de questões, a professora Maria Regina Cardeal desenvolveu para sua tese de doutoramento uma metodologia que combina aspectos qualitativos e quantitativos para **verificar a presença (em termos de importância editorial) e a frequência do fluxo noticioso nos portais brasileiros**, levando-se em consideração as dificuldades de acesso ao

texto noticioso que, por conta da arquitetura de multiplicação de links adotada por todos os portais, acaba fixando o usuário na leitura das manchetes da lista atualizada minuto a minuto (ver Quadro 1, página seguinte).

Referindo-nos aos aspectos qualitativos desse quadro, a pesquisadora definiu as seguintes **variáveis, com base na análise do discurso: globalização da notícia**, cujo critério foi o foco territorial de abrangência temática – global ou local; características do noticiário – valor do conteúdo, predominância temática, design do portal; e a relação notícia-tecnologia, critério voltado para a exploração da hipermídia (ver Quadro 2, página seguinte).

Mais um recorte de análise foi desenvolvido na mesma pesquisa conduzida pela professora Pollyana: a prática da usabilidade⁷ como forma de estimular o acesso a notícias nos portais por ela selecionados. Tenta-se, aqui, estabelecer **a relação entre conteúdo e usabilidade** através do cruzamento das seguintes variáveis: acesso às homepages nos horários de maior audiência; público-tipo; oferta de conteúdos informativos.

A pesquisadora levantou uma amostragem de 75 telas das homepages dos portais Terra, UOL e Globo.com, na proporção de 25 telas por marca, avaliando os espaços reservados à cobertura jornalística, ao comércio eletrônico, bate-papo, comunidades, etc. Algumas de suas conclusões foram bastante significativas:

a) a grade de atualização das primeiras páginas dos portais assemelha-se muito com as grades de programação de televisão; b) os portais analisados apresentam um conjunto de “conteúdos-âncora”: ferramenta de busca, bate-papo, canais de conteúdos temáticos, comércio eletrônico, comunidades, discos virtuais, e-mail, esportes, hospedagem de páginas pessoais, jogos, tempo e notícias; c) a informação textual preencheu quase a totalidade das telas com resolução 800x600 *pixels*; quase sempre as chamadas noticiosas e as fotos nas primeiras páginas dos três portais são as mesmas ao longo dos diferentes picos de audiência; d) de forma fixa ou intermitente portais apresentam atrações multimídia na homepage; as ofertas de informação ficam expostas numa espécie de metáfora do hipermercado: o que é exposto na altura dos olhos pelas gôndolas são as marcas

que “interessam” ser vendidas mais rapidamente. Não é o caso das notícias nos portais.

Segundo as conclusões das pesquisas de TEIXEIRA, as informações temáticas e a prestação de serviços são as molas propulsoras dos três portais analisados. Quantitativamente, através das páginas acessadas e registradas, foi possível constatar que 99% do dia-a-dia destas redações concentra-se em informações e prestação de serviços, e apenas 1% para o tradicional fazer jornalístico.

Esta breve amostragem de resultados já nos aponta para um cenário de não sistematização das atividades de uma redação estruturada para os meios digitais que, em última instância, é o *locus* do desenvolvimento da narrativa digital. Tal cenário nos dá sustentação para apontar dois pontos-chave: a necessidade de transformação do perfil profissional; e os aspectos de estratégia de empreendimentos informativos que, por conta de decisões de investimento e modelo de negócios.

Pelo lado da transformação do perfil profissional, a pesquisa de MARTINEZ sugere como possíveis reposicionamentos: a absorção do conceito de *media literacy*⁸, cunhado por KELLNER (2001); uma conseqüente transição do papel de filtrador da realidade para um novo e desconhecido papel de agregador.

Pelo lado do custo-benefício do determinismo tecnológico que a pesquisa recentemente publicada desta autora propõe à empresa informativa e seus profissionais ainda estão em gestação as tarefas de criação de fortes vínculos com os usuários do mundo digital. É um processo de re-aprender a reutilizar sua própria produção de informação, aproveitar todo os materiais de captação, armazenar o que antes era jogado fora se não publicado, potencializar com recursos tecnológicos o que antes era estático, compreender a informação como um conjunto reorganizável de dados, imagens e sons que pode ser estruturado (através de narrativas específicas) adequadamente para qualquer mídia, incluindo as tradicionais. (SAAD, 2003: 78)

4. Reflexões e algumas propostas

Podemos sugerir, a partir destas primeiras pesquisas que os caminhos para reformular o

Quadro 1
Sumário quantitativo da cobertura de um dia nos portais UOL,
Estadão.com e Globo.com (Setembro 2000)

	UOL	ESTADÃO	GLOBO.COM
Total de notícias publicadas	582 – cerca de 60/hora	155 – cerca de 6,46/hora	190
Notícias identificadas como exclusivamente de fontes de agências internacionais	163, com AFP e Reuters na liderança	O veículo não identifica no título a procedência da notícia	O veículo não identifica no título a procedência da notícia
Notícias identificáveis como de fontes externas sem a publicação do crédito	199	19	57
Foco em notícias de esportes (1)	166	21	6
Foco em notícias sobre o Brasil (1)	212	08	129
Foco em notícias globais (1)	204	26	55
Foco em Economia (2)	180	35	78
Foco em Política	—	63	51

Fonte: CARDEAL, 2003: 199; 203; 205

(1) Notícias provenientes tanto de fontes externas identificadas ou não como também de produção própria, com cruzamentos temáticos entre as categorias (duplicidade na contagem)

(2) Notícias provenientes tanto de fontes externas identificadas ou não como também de produção própria, com foco exclusivo

Quadro 2
Sumário da análise do noticiário nos portais UOL, Estadão.com, Globo.com
Período – Agosto a Setembro 2000

Aspecto qualitativo	Primeiras conclusões
Globalização da notícia	UOL: predomínio das notícias “globalizadas” Globo: predomínio das notícias locais Estadão: aparente preponderância das notícias locais Uso intensivo de traduções das agências internacionais
Características do noticiário	Tendência à homogeneização Primazia para notícias com valor de mercado Economia predomina a política editorial e em design Maior espaço de cobertura a eventos globais Aparente equilíbrio entre global-padronizado e local-segmentado para notícias de caráter trágico-espetacular Estrutura gráfica e editorial interlida, nessa ordem de importância, aos seguintes esforços: a) atrair público; b) fixar uma marca; c) obter receita e, d) oferecer conteúdo.
Tecnologia	Profusão de repetições de notícias por problemas técnico-editoriais Lista de temas múltiplos e sucessivos confere peso semelhante a informações de temas e importância diversos Pouca informação visível para o uso do hipertexto ou da interatividade Nova mídia não dá origem a um novo gênero jornalístico.

Fonte: CARDEAL, 2003: 280

atual status da narrativa jornalística na web brasileira se entrecruzam obrigatoriamente na busca de uma narrativa adequada à linguagem proposta pelas mídias digitais. Para isso, há que se assumir como linha de pensamento e valores que hoje a World Wide Web é a mais recente mídia que se incorpora aos demais meios de comunicação. Com tal status, entramos no campo da linguagem: um meio que possibilita a produção de sentidos e significados para o individual e também para o coletivo. Sentidos e significados só são traduzidos através de especificidades narrativas que tipificam o meio.

A vertente que expusemos desemboca na emergência de formas narrativas para a web que contemplem a informação jornalística em seus diferentes gêneros e expressões. Tema centro de atenções constantes de pesquisadores como MURRAY, PAVLIK, CRYSTAL, SALAVERRÍA, COSTA, CHAPARRO, FULLER, entre muitos outros, dos quais destacamos:

O jornalista Manel Carlos Chaparro, aponta para o **desaparecimento da periodicidade** e pela **“mutação genética”** do jornalismo no meio digital, tornando-se elementos desestruturante das rotinas narrativas:

“Tocamos, assim, numa das variáveis mais interessantes e instigantes da crise que a tecnologia criou no jornalismo diário: o desaparecimento daquele histórico intervalo chamado periodicidade, que organizava a atualidade e que poderíamos explicar assim: as coisas aconteciam, eram observadas, apreendidas e compreendidas, para o relato jornalístico do dia seguinte. E assim era a vida, organizada em ciclos de 24 horas.” (CHAPARRO, 2001: 76)

John Pavlik, professor do Center of New Media, na Universidade de Colúmbia, NY propõe que o uso das técnicas oferecidas pelas NIC abre espaço para novos formatos narrativos que buscam envolver o usuário na navegação por conteúdos mais contextualizados. Para ele, tais inovações provocam uma narrativa mais fluida. O professor também chama atenção para algumas condições para a mudança: uma reciclagem na práxis, mudanças compulsó-

rias nas estruturas das redações e também da cadeia de valor da indústria da informação e, por fim um realinhamento das relações inter e intra empresas informativas, jornalistas, os diferentes públicos: leitores, fontes, concorrentes, anunciantes e governo. (PAVLIK, 2001: xii)

Ramón Salaverría, Diretor do MMLab (Mídia Lab) da Universidade de Navarra, na Espanha, propõe uma matriz de construção narrativa baseada em células informativas:

“...se os tipos de narrativa jornalística funcionam de fato como unidades estruturais de sentido dentro dos gêneros jornalísticos tradicionais, salta aos olhos sua utilidade como critério para decompor os mesmos textos em conjuntos orgânicos interligados pelo hipertexto. [...] a mesma informação poderia se decompor em unidades textuais e infográficas de sentido pleno, distribuídas em diversas matérias correlacionadas em função de seus conteúdos. [...] tal estrutura não pode ser considerada como fechada, mas sim como um conjunto de elementos conectados pelo hipertexto cujas partes seria ditas de rolar dos acontecimentos a cada caso.” (SALAVERRÍA, 1999)

Já enveredando por formatos para esta narrativa integradora de recursos temos as contribuições de David Crystal que coloca aquilo que ele chama de “linguagem digital” numa relação de interdependência às seguintes variáveis: as características físicas (tamanho, tela, modo de conexão, etc) dos dispositivos de recepção e leitura dos conteúdos; a construção de uma pedagogia para o uso da linguagem Internet, sugerindo inclusive a sistematização dos termos usados em salas de bate-papos e fóruns de discussão; o ensino do uso de ferramentas de busca e a criação de toda uma nova pedagogia que abrigue tantas transformações. (CRYSTAL, 2001:227-242).

Crystal também afirma que uma das mais significativas contribuições sociais da Internet é o contínuo enriquecimento da linguagem, chegando a posicioná-la como uma quarta matriz de linguagem – a *Netspeaking*:

“A linguagem é o coração da Internet e o motor que aciona a característica de interatividade na rede. A Internet não é apenas um fato tecnológico; é um fato social, com ressalta Tim Berners-Lee; e a sua principal moeda de troca é a linguagem”. (CRYSTAL, 2001: 227-242)

Diante das colocações, podemos já inferir que qualquer delineamento acerca da linguagem digital passa pela **tipologia da não-linearidade**, ou também pelo que LUNENFELD (2000: 10) chama de **estética da infinitude**¹⁰, tópicos determinantes pela tecnologia dos ambientes digitais.

Também nos parece necessária a discussão sobre as transformações nos processos de aprendizagem e cognição. Nossos processos cognitivos e a grande maioria das metodologias pedagógicas de aprendizagem baseiam-se, ainda, em concepções positivistas e cartesianas, portanto lineares. Ainda vemos uma infinitude de processos onde nosso pensamento é levado a racionar numa linha lógica de começo, meio e fim. À exceção da pedagogia construtivista.

Não por acaso, vemos cada vez mais a aproximação entre o construtivismo e os desenvolvimentos tecnológicos que possibilitarão a constituição da linguagem digital. Autores como Simon Pappert, Marvin Minsky e Walter Bender exploram essa vertente.

Assim, antes da constituição de uma quarta matriz, é fundamental a transição para modelos pedagógicos e processos cognitivos que possibilitem a concepção de uma linguagem integrada onde, verbal, sonoro e visual se concretizem em narrativas e formas discursivas naturalmente assim concebidas. Evidentemente, falamos de um processo lento e longo, onde as futuras gerações, sempre as mais envolvidas em ambientes digitais terão a capacidade inerente de concepção de conteúdos integrados.

Por ora, ainda temos de nos concentrar em propor melhorias e adequações para promover o uso da não-linearidade, cuja cognição ocorrerá conforme processo associativo de signos de cada indivíduo. Portanto, encerramos estas reflexões destacando alguns aspectos, procedimentos e atitudes que, no contexto ambiental do meio informativo brasileiro, possam contribuir para

uma narrativa jornalística no meio digital que aproveite eficazmente os recursos tecnológicos já disponíveis. Assim:

- a narrativa jornalística digital deve **preservar os mesmos valores** éticos e editoriais da organização que a suporta;

- a necessidade de um **planejamento da rotina redacional**, incluindo preocupação com usabilidade, usos de recursos avançados das ferramentas de busca ou de bases de dados proprietárias; estruturar as camadas informacionais cabíveis ao texto (ou as células informativas no dizer de Salaverría);

- a clareza de que a informação jornalística **na web assume completamente a estética da infinitude** proposta por Lunenfeld, pois, ao longo do tempo cronológico, uma determinada notícia vai “crescendo” e/ou se reconstruindo conforme os acontecimentos;

- a transição da própria função do jornalista que, no dizer de Martinez, (2003: 137) *“a maior parte do tempo, o jornalista faz é praticar um processo de tomada de decisões que é excludente – a ‘angústia do filtro’”*. Tal transição, na web exige do profissional **um papel de “produtor de correlações”**, oferecendo aos usuários opções de construções de sentidos através da aplicação adequada dos recursos como links, linhas do tempo, recuperação de arquivos, etc.;

- como consequência, o produtor de correlações teria um perfil de formação mais generalista, amplitude intelectual e cultura e experiência na profissão. Decorre disso, uma **revalorização dos profissionais de idade mais madura**;

- por fim, a narrativa jornalística digital deve também incorporar as características de multilinguagem, discutidas ainda nos anos 1990 pelo professor Júlio Plaza, onde o texto passa a incorporar a iconização do verbal-escrito, automações parciais de inclusão de textos, e a crescente utilização de expressões pictóricas como grafites, logotipos e emoticons, por exemplo.

As conclusões das pesquisas de campo apresentadas ao longo deste texto, acrescidas das reflexões finais nos leva a considerar que ainda o campo de pesquisas e experimentações em construções narrativas para o jornalismo nos meios digitais ainda tem um longo caminho a percorrer. Mas, de fato, suas bases já estão alicerçadas.

Bibliografia

Bougnoux, Daniel. *La communication contre l'information*. Paris: Hachette, 1995.

Cardeal, Maria Regina. *Do jornal ao portal: estudo sobre a iniciativa de globalização do jornalismo brasileiro*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 2003.

Chaparro, Manuel Carlos *Linguagem dos conflitos*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2001.

Chomsky, Noam. *Linguagem e mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*. Brasília: Editora UnB, 1998.

Columbia Journalism Review acessada em <http://www.cjr.org/year002/mcnamara2.asp>, apud SAAD, Beth. *Estratégias para a mídia digital: internet, informação e comunicação*. São Paulo: Senac, 2003.

Costa, Cristina. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica*. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2000.

Costa, Maria Cristina Castilho Costa. *Relatório Científico: As formas narrativas em mídias eletrônicas*. São Paulo: ECA-USP, 2002.

Costa, Maria Cristina Castilho. *Primeiros resultados: as formas narrativas em mídias eletrônica*. Acessado em <http://www.eca.usp.br/narrativas>, em março 2003.

Crystal, David. *Language and Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Fuller, Jack. *News Values: ideas for an information age*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Kellner, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.

Lunenfeld, Peter. *Unfinished Business in*, LUNENFELD, Peter (editor) – *The Digital Dialectic*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

Manovitch, Lev. *New Media from Borges to HTML*, in WARDROP-FRUIIN, Noah e MONTFORT, Nick. *The New Media Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Martinez, Adriana Garcia. *Perdidos no ciberespaço? Reflexões sobre o jornalismo e jornalistas na internet*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2003.

Murray, Janet. *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge, Mss.: The MIP Press, 1997.

Pavlik, John V. *Journalism and new media*. New York: Columbia University Press, 2001.

Saad, Beth. *Estratégias para a mídia digital: internet, informação e comunicação*. São Paulo: Senac, 2003.

Salaverría, Ramón. *Da pirâmide invertida ao hipertexto*. Revista de la Asociación de Técnicos de Informática, vol. 142, nov-dez de 1999, pp. 12-15.

Santaella, Lucia. *Matrizes da linguagem pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

Teixeira Colelho, José. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, 5ª edição.

Teixeira, Pollyana Ferrari. *Usabilidade e exercício de jornalismo dentro do formato portal no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2002.

¹ Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP.

² Ver em CORREA, Elizabeth Saad. *Tecnologia, Jornalismo e Competitividade: o caso da Agência Estado*. São Paulo: ECA-USP, 1994. Tese de doutoramento.

³ Ver em CORRÊA, Elizabeth Saad. *As estratégias da desconstrução: sobre o uso de estratégias diferenciadas por empresas informativas na Internet*. São Paulo: ECA-USP, 2001. Tese de Livre docência.

⁴ Importante vincular o aspecto de discurso referencial do jornalismo ao campo do discurso histórico, com suas convergências e divergências.

⁵ Genericamente, poderíamos listar como características básicas das NIC: interatividade, flexibilidade, hipertextualidade e atualidade. Já para Lev Manovitch, seriam princípios da new media: representação numérica, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação. (MANOVITCH, 2003: 17). Por outro lado, a pesquisadora do MIT, Janet Murray, amplia ainda mais os espaços possíveis para as NIC, denominando este de “ambiente digitais”. A autora categoriza tais ambientes como procedurais, participativos (características relacionadas à interatividade), espaciais e enciclopédicos (relacionadas à imersão do usuário). (MURRAY, 1997: 71). Todo este conjunto de conceitos embasa nossas reflexões, especialmente quando nos referirmos aos termos “NIC”, meios digitais e novas mídias.

⁶ A idéia do *linkalism* foi divulgada num artigo da Columbia Journalism Review que discutia o forte desafio de se criar uma narrativa digital diante do embate entre os valores-notícia e sua vinculação a hiperlinks comerciais em nome da almejada sustentação financeira dos empreendimentos.

⁷ Usabilidade endereça a relação entre uma ferramenta ou uma interface digital e seu usuário. Para uma ferramenta ser útil, ela tem de permitir aos clientes completar suas tarefas da melhor forma possível. (TEIXEIRA, 2002: 114).

⁸ O autor afirma que a alfabetização informática genuína inclui não somente conhecimentos e habilidades técnicas, mas também uma leitura refinada, escrita, pesquisa e capacidade de comunicar-se com capacidades intensas de criti-

camente acessar, analisar, interpretar, processar e armazenar tanto material impresso quanto material multimídia. (MARTINEZ, 2003, 154).

⁹ Tal mutação refere-se à possibilidade de expressão dos próprios atores dos fatos através da internet: hoje não é a atualidade que faz parte do jornalismo, mas o inverso”, segundo Chaparro. Assim, os sujeitos produtores de notícias que controlam os *media*, assistem à mutação genética dos sujeitos produtores de acontecimentos com atributos jornalísticos.

¹⁰ O autor afirma que o processo de navegação por entre links, banco de dados, e troca de mensagens é um processo contínuo e também ao mesmo tempo renovável, ilimitado em termos de transformação.

Transformaciones estructurales del lenguaje en el entorno digital

Guiomar Salvat Martinrey¹

La presente comunicación pretende mostrar la recuperación de la imagen como elemento estructural del lenguaje, rompiendo así una tendencia histórica de disociación de ambos elementos esencialmente asociada a los lenguajes alfabéticos. El elemento que ha servido de catalizador para este proceso es el desarrollo y la implantación de las nuevas tecnologías digitales de la comunicación.

En la Historia de la comunicación existe cierta unanimidad en considerar que la palabra es la mejor de las herramientas de conocimiento desarrollada por el hombre y que con el tiempo será capaz de conformar un pensamiento nuevo. Se entiende que la palabra es la base y el principio para las posteriores formas de conocimiento, y el siguiente salto excepcional en la evolución de las estructuras de pensamiento se produce cuando el hombre es capaz de representar, de plasmar gráficamente su lenguaje.

Todas las limitaciones comunicativas propias de la etapa oral son superadas por esta nueva tecnología gráfica: las limitaciones que imponía el tiempo, ya que la comunicación oral precisaba de la confluencia temporal de los actores, las limitaciones propias del espacio, ya que la oralidad exigía un estado presencial de los comunicantes, y además, la capacidad humana de recuerdo sistemático que evidentemente tenía unos límites muy cercanos. En este sentido, también las limitaciones derivadas de la falta de una memoria histórica, del poso cultural, de la estratificación del conocimiento quedarán disueltas con la aparición del lenguaje escrito.

La escritura, o lo que es lo mismo, la representación del lenguaje, le otorgará a la palabra una dimensión insospechada. Gracias a la capacidad de organizar macroestructuras se crearán civilizaciones complejas y sofisticadas, y en la misma medida lo hará con el pensamiento.

El origen de la escritura se encuentra en las formas gráficas más rudimentarias. Su desarrollo tiene un sentido eminentemente práctico: “Las imágenes, en otras palabras, se hicieron para ser utilizadas. Fue esta forma de uso de las imágenes la que, en algún sentido, irrumpió en la eflorescencia del arte de la Era Glacial. Pero no fue una revolución artística; fue una revolución cultural”. (Crowley y Heyer, 1997:32)²

Trazados y lenguajes se desarrollan casi de forma paralela, aunque históricamente se diferencian en el tiempo, ya que sí existe esa diferencia temporal si entendemos por escritura un sistema de comunicación escrito que permita, con efectividad, sustituir al lenguaje hablado. Es la etapa de lo que se ha llamado protoescritura, en la cual signos muy elementales como muescas o rayas son capaces de albergar un mensaje. En realidad queremos insistir de nuevo en el carácter funcional que tiene la imagen desde sus orígenes: “Era un simbolismo a la vez cósmico e intelectual, altamente ritualizado, sin duda unido a manifestaciones verbales. (...) La invención del trazo permanece entonces subordinada a la producción de una información (rememoración útil, enumeración contable, indicación técnica)” (Debray, 1994:186)³

Los trazos van adquiriendo una complejidad, una sofisticación, tanto en su significado como en la forma de ser ejecutado. La imagen como espejo del mundo real está presente en las primeras formas de comunicación y como resultado se obtendrán dos grandes modelos de comunicación que darán lugar a algunos de los sistemas de escritura con mayor repercusión.

En primer lugar nos encontramos con la escritura pictórica, que siglos después vamos a recuperarla para argumentar parte de la tesis que aquí se expone. Es una de las formas más simples de escritura, pero que por eso mismo está dotada de unas características

muy peculiares. Consiste básicamente en narrar hechos o acontecimientos a través de imágenes copiadas del mundo real con una evolución en el tiempo, de manera muy similar y bajo los mismos principios que una tira ilustrada. Una manera infantil y primaria de contar historias mediante dibujos de menor o mayor complejidad y calidad.

Esta aparente limitación comunicativa a través de la cual es imposible transmitir pensamientos medianamente complejos, resulta ser poseedora de un valor excepcional: no mantiene ningún tipo de conexión con las diferentes lenguas y puede ser “escrita”, o sea codificada, y traducida o “leída”, por cualquier persona que hable cualquier lenguaje, no siendo necesario que ambos interlocutores compartan una lengua concreta. Mucho menos aún existe una dependencia de un código escrito que deba conocerse para ser descifrado.

Es cierto que su valor a la hora de ser capaz de transmitir según qué contenidos es francamente limitado, pero no es menos cierto que la historia recurrirá a ello en un momento dado como la gran alternativa a su encrucijada comunicativa.

En segundo lugar, nos encontramos con las escrituras jeroglíficas. Es una forma de escritura diametralmente opuesta a la anteriormente descrita. En este caso está lleno de convenciones del propio lenguaje hablado, y por tanto, sólo podrá ser compartido entre personas que conozcan dichas lenguas. Un baile de pictogramas primero y de ideogramas más tarde llevaron a la consecución de un sofisticado sistema de escritura mediante los cuales la capacidad para transmitir información era ya infinitamente mayor al que ofrecía el otro uso de la imagen. Todo un universo simbólico cuya evolución llevará al origen de símbolos fonéticos. Con el uso de signos sonoros, los fonogramas, se amplían las capacidades de la memoria y a través de la estratificación del conocimiento se desarrolla una nueva manera de cognición.

Y es en esta etapa alfabética donde la palabra escrita sufre el primero de los desencuentros que tendrá con la imagen en su madurez visual. Esta primera escisión la encontramos en el momento en que se abandonan las formas de escritura pictográficas y aparecen los sistemas de

escritura en los que las diferentes imágenes no representaban ideas u objetos, sino que representaban los sonidos de cada palabra. Los sonidos a su vez se representan por un conjunto muy limitado de grafías, signos convencionales que en su infinitas combinaciones ofrecen la posibilidad de albergar cualquier tipo de concepto, los mas abstractos e imprecisos, y por supuesto también de pensamiento. Son este tipo de escrituras alfabéticas las que disociarán definitivamente la imagen y la palabra, aunque la historia ofrecerá mecanismos para realimentar esta situación.

La imagen a su vez recupera cierta libertad al romper las ataduras con el campo lingüístico de la escritura. A partir de entonces abandona un papel secundario en la comunicación para brillar por si misma en unas circunstancias diferentes ampliando su función plástica.

Aún después de deslindarse de la imagen, los rasgos alfabéticos no abandonan el sentido estético y artístico de donde emanaron. Aunque con una naturaleza distinta a la originaria iconográfica y simbólica, se desarrolla el arte de la representación de la palabra, la tipografía. En todas las culturas y escuelas se conocen y se desarrollan formas de representación de las formas de su palabra que son exquisitas, que representan y diferencian su pensamiento. La tipografía es una de las ciencias más complejas y muchas veces menos reconocida, no por sus métodos arquitectónicos de ejecución, sino por las profundas relaciones con la psicología del inconsciente de la cultura que la desarrolla: “toda huella puede ser considerada como una marca de psiquismo”. (Gauthier, 1996:203)⁴

Esta idea se puede llevar hasta el extremo de que, a pesar de la tremenda evolución que sufren los caracteres durante miles de años, hay quien considera que debajo de toda esa arquitectura tipográfica subyacen todavía los trazos de las antiguas representaciones gráficas “con su capacidad de síntesis, su intuición de las formas, y el conocimiento de los elementos y los recursos gráficos”. (Martín Montesinos/Mas Hurtuna, 2001:40)⁵

En cada uno de los sistemas o culturas alfabéticas se iba imponiendo progresivamente este distanciamiento entre la palabra hablada y la representada, que se

consolidaría con todas las tecnologías de reproducción de la imagen y el texto que se incorporaban, ya que eran distintas y antagónicas en muchos casos.

Un hito importantísimo resulta de la mecanización de la escritura, de la aparición de la imprenta, que debido a su efectividad se extiende rápidamente en el s. XV. Trae consigo la diversificación del trabajo y la especialización en cada una de las labores necesarias para la reproducción en serie de los escritos. La modificación que se produce en la propia producción de los lenguajes fomentan la separación de los códigos alfabéticos de los gráficos, ya que establecen modos de trabajo absolutamente distintos, hasta el extremo de que si texto e imagen se tenían que plasmar en una reproducción se elaboraban de manera independiente y sólo en el último momento se montaban en el soporte que compartían.

Sin embargo la tecnología de la imprenta no triunfó en todas las culturas por igual. En las sociedades no alfabéticas, aquellas que seguían utilizando la imagen como la base de su escritura, no pudieron diferenciar los métodos de producción de las escrituras y las imágenes, e inventos como el de la mecanización de la escritura no resulta en absoluto interesante. En culturas como la china es imposible que resultara rentable fundir y reutilizar miles de caracteres, que son los símbolos gráficos que tiene su escritura, frente a los veintitantos de la mayoría de las escrituras alfabéticas.

A otro nivel, la tipografía crea una nueva relación con lo gráfico. Desde que se abandona la imagen con un referente real y se limita a sus representaciones fonéticas, la escritura gesta una dualidad entre las dos características que la definen, entre el aspecto lingüístico y el aspecto gráfico que van a mantener todas las tipografías. Es el texto como signo o el texto como imagen, es conocerlo en su vertiente estética o en su faceta de funcionalidad.

Durante siglos se pierde la espontaneidad, al menos de la personalidad y la naturaleza del escribiente, y se somete a la tipografía a la fundición de unos tipos móviles sometidos a unas reglas muy estrictas. Con la llegada del siglo XX cierta frescura invade el mundo de la edición y comienza a

reivindicarse este aspecto gráfico de la tipografía hasta el deseo de elevarla a categoría de arte. Son los inicios, muchos siglos después, de un acercamiento al entorno estético del texto.

El reencuentro se produjo en el entorno digital. Sólo en este campo en el que se desarrollan las nuevas tecnologías ha sido posible que ambos medios de expresión confluyan de nuevo. Estamos en lo que algunos autores (Ong, 1997)⁶ llaman oralidad secundaria. La última etapa de la comunicación que llega con la formalización del sonido mediante la tecnología: la radio, el cine, la televisión. En los últimos años la implantación masiva de ordenadores personales permiten considerarlo como un nuevo medio de comunicación con tremendas repercusiones sobre la sociedad y el conocimiento.

La digitalización de los medios de comunicación permitió que se aunaran de nuevo la imagen y el texto. Unificó ambos medios, el textual y el gráfico, expresándolos en el mismo código, convirtiéndolos a ceros y unos, aplicando el lenguaje informático que permite una codificación conjunta. Lo realmente llamativo es que este lenguaje intermedio en realidad sólo es un código para la elaboración, almacenamiento, exhibición o reproducción de la misma. Pero en el momento último recobra su naturaleza analógica y debe interpretarse según los códigos que rigen las lecturas y las imágenes.

A partir de entonces se entiende que uno y otro medio, texto e imagen, en definitiva, eran imágenes en la producción digital, naturales o artificiales, pero imágenes al fin y al cabo. En los años 80 se empieza a considerar la posibilidad de tratar ambos medios con los mismos sistemas. Se entiende que las imágenes naturales son las fotografías, dibujos e infografías, mientras que las artificiales son todas aquellas que representan imágenes textuales, ya que son representaciones de los fonemas que se articulan.

“Los procesos informáticos de edición electrónica y sobre todo, los procesos de digitalización de imágenes (de todo tipo de imágenes) que se ofrecen en el mercado van a conseguir una cosa: que los dos tipos de imágenes a los que aludíamos al principio

se elaboren de un modo exactamente igual, en un proceso único de principio a fin. (...) Esta simultaneidad texto-imagen será el eje de partida para cuantos productos informativos nazcan a partir de la década de los noventa.” (Pérez Cuadrado: 2000: 69)⁷.

El resultado es que fue a través de un lenguaje común para los dos medios cómo se logró el reencuentro. Pero lo más importante es que de un lenguaje y un entorno conjunto se llegará a las multiplicidades de la plataforma y las nuevas culturas. Abordaremos el problema centrándonos en dos aspectos fundamentales de la incidencia de las nuevas tecnologías digitales sobre los mensajes:

a) Los nuevos medios de comunicación digitales, fundamentalmente los que se perciben a través de un monitor de ordenador y están conectados a una red de información externa, necesitan una adecuación de los contenidos que tradicionalmente se ofrecen en los distintos medios de comunicación, así como las estructuras y representaciones formales que lo sustentan.

b) El intercambio de grandes cantidades de información en tiempo real desdibuja límites históricos, fronteras espaciales y las diferentes culturas tienden a mixtificarse. Se impone una nueva cultura con afán conquistador y divulgativo, estamos en el complejo y manido entorno de la globalización.

Estas dos circunstancias unidas tienen una serie de exigencias muy concretas que convergen en determinados puntos. Ambos aspectos requieren de un nuevo lenguaje, en el primer caso, para que sea específico y se adapte perfectamente a la nueva plataforma, un lenguaje más sencillo, claro, directo y en algunos momentos un lenguaje con un carácter más lúdico, con ciertas reminiscencias publicitarias y con grandes intenciones de seducción.

En el segundo de los casos, se necesita un lenguaje que se adapte a lugares tremendamente dispares y distantes, a culturas antagónicas y a formas de conocimiento distintos. Esto no obliga a que todas las páginas *webs* o los portales compartan la misma lengua (los traductores automáticos suplen con eficiencia y premura esta situación), pero sí que determinados códigos sean compartidos, tales como las formas en la dirección de la lectura, las distribuciones

de los elementos en la página o el simple reconocimiento de un símbolo que es una flecha hacia la derecha o la izquierda y que se comprende que es el avance o el retroceso de un página.

Entre una necesidad y la otra, de una manera instintiva y primaria, la plataforma digital recuperó un viejo tipo de escritura, medio olvidado y denostado, arrinconado para géneros infantiles o para cuestiones muy puntuales. Este tipo de lenguaje escrito respondía de manera inocente a todas las necesidades que se planteaban: estamos hablando de la escritura pictórica. Probablemente, la herramienta perfecta para la universalización de los medios digitales, sobre todo, teniendo en cuenta que se considera que la percepción visual desarrolla el canal sensorial, el más importante a la hora de recibir información en la especie humana.

Por un lado, la escritura pictórica es una forma de comunicación visual que no necesita grandes estructuras mentales para ser descifrada, y no podemos perder de vista el carácter lúdico que impregna los aspectos mas serios de los nuevos medios de comunicación. La gran cantidad de información que ofrecen las plataformas digitales se caracterizan además por un afán por parte del lector de discriminar la información que no le interesa, aspecto provocado por la *infosación*, y por requerir un tiempo de lectura significativamente menor que los medios impresos.

Además, el hecho de que la escritura pictórica no dependa de una lengua concreta y que pueda ser decodificado por cualquier persona independientemente de su idioma para su perfecta comprensión le abre infinitas posibilidades de expansión en la red.

Otros aspectos positivos que debemos resaltar es su capacidad de sintetizar y simplificar labores y conceptos, así como aparecer de un modo mucho más atractivo y seductor en su aspecto estético.

Podemos decir, por tanto, que supone el retorno de la imagen como signo, realizado a través de una compleja codificación, a su forma más elemental, a una imagen como representación. Al igual que en las civilizaciones orales, y fundamentalmente en este entorno digital, “las imágenes cumplen la función de los signos. Esos semáforos no representan,

indican. Esquematizando, simplificando, concentrando.” (Debray, 1994: 186)⁸.

Formas elementales de comunicación que por otra parte no han sido abandonadas nunca, pero si relegadas a un supuesto segundo plano al encontrar formas de expresión que permitan desarrollar un pensamiento complejo. Es la recuperación masiva de esas formas elementales para el medio de comunicación de la globalización. Cabría preguntarse aquí cuales serán las consecuencias que podremos observar dentro de unos años de la readaptación de esta fórmula.

Sin embargo, es cierto que este tipo de lenguaje no es suficiente para expresar ideas de una mínima complejidad, pero para eso están los diversos códigos alfabéticos, ya no debemos pensar que estos medios que describimos deben ser excluyentes. Digamos que ambos son necesarios, como otros muchos, y que el auténtico arte de la comunicación está en conocer cuando se debe recurrir a cada uno de ellos en según qué momento.

¹ Universidad Europea de Madrid.

² Crowley, David y Heyer, Paul (1997), *La comunicación en la Historia. Tecnología, cultura, sociedad*, Bosh Comunicación, Barcelona.

³ Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona.

⁴ Gauthier, Guy (1996), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid.

⁵ Martín Montesinos, J.L. y Mas Hurtana, M., (2001), *Manual de tipografía, del plomo a la era digital*, Campgrafic, Valencia.

⁶ Ong, Walter J., (1997), “Lo oral, lo escrito y los medios de comunicación modernos”, en *La comunicación en la historia*, Bosh comunicación, Barcelona.

⁷ Pérez Cuadrado, Pedro (2000), “La importancia de lo digital en el proceso de fabricación de diarios”, en *La experiencia digital en presente continuo*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid.

⁸ Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona.

Espaços Multifacetados em Arte – Novas Formas, Novas Linguagens

Helena Santana¹ e Rosário Santana²

I. Introdução

As origens do espectáculo multimédia encontram-se nos rituais primitivos quando o Homem concebia um objecto artístico, social, religioso e cultural onde interagiam diversos elementos, nomeadamente o fogo, a dança, o canto, a música e diversos efeitos sonoros, dependendo do objectivo a que se destinava e propunha. O seu desenvolvimento e criação encontra-se contudo condicionado pelo desenvolvimento dos diferentes meios que utiliza. Assim, e ao longo dos anos 50 e 60 surgem a luz e o som. Integrados e desenvolvidos por inúmeros criadores, nomeadamente Iannis Xenakis em

Les Polytopes, as possibilidades que oferecem, bem como os vários filtros, os diversos sistemas sonoros ou o raio laser, permite a criação de imagens sonoras e gráficas várias. Os sistemas de projecção de imagens, inicialmente projectores de filmes, permitem a criação de um outro universo discursivo – um universo de imagens – que contrapõe (ou não) o universo sonoro³.

Actualmente a definição de espectáculo multimédia compreende a utilização sincronizada de diferentes média convergindo no desenvolvimento de um tema, ou objectivo, predefinido.

II. Espaços multimédia

Veículo de comunicação de uma realidade, de uma vontade, de um pensamento, os espectáculos multimédia servem-se de meios próprios e interdisciplinares potenciando a pluralidade e a multiculturalidade. As possibilidades que oferecem, múltiplas, constituem um desafio. Como meio de expressão artística, permitem a convergência de diferentes áreas do saber.

Os média, empregues como material constituinte da obra, interagem com os demais elementos segundo parâmetros e hierarquias

próprias, reduzindo a separação entre a arte e a vida, concebendo um objecto artístico – o espectáculo multimédia – onde a multiculturalidade, a interdisciplinariedade e a diversidade de meios e expressões predomina. De difícil realização pela quantidade e qualidade de meios que requerem, revelam-se de uma riqueza ímpar anunciando o seu desenvolvimento, no início dos anos 60, uma arte total. A confluência de várias formas de comunicação num único objecto artístico onde se interpenetram várias noções coreográficas, musicais e teatrais origina um tipo de colagem caracterizado pelo movimento. A coexistência em palco de diferentes formas de expressão alarga os horizontes da criação conduzindo à produção de numerosos espectáculos multimédia e interactivos.

Les Polytopes

Na Europa, Xenakis vai produzir alguns destes espectáculos utilizando o computador para coordenar luz e som. O primeiro destes espectáculos compõe-no em 1972, e o segundo em 1973, para as termas romanas de Cluny em Paris. O espaço em forma de T oferece ao compositor um novo desafio: como conceber uma estrutura para fixar os pontos de luz e som. A estrutura concebida, dupla, permite uma grande liberdade na disposição das estruturas luminosas e sonoras. No entanto, o compositor dispõe estes pontos de uma forma bastante simples, utilizando uma estrutura ortogonal. Em seguida questiona-se: O que fazer com todos estes pontos? Como estruturar tudo isto? Que figuras sonoras e luminosas utilizar? Quais as melhores face ao resultado pretendido?... Assim, e inicialmente, concebe um conjunto de figuras, estruturas e elementos que nomeia metaforicamente utilizando termos como nuvens, labirintos, rios, lagos tentáculos... Em seguida formaliza-os⁴.

Para além dos pontos de luz contém ainda 3 raios laser, reflectidos por diferentes espelhos animados segundo dois planos por pequenos motores eléctricos. Os motivos, as figuras geométricas, modificam-se constantemente quer na sua cor, quer na sua direcção, localização ou forma. Realizada à fracção de segundo, a sua variação cria diferentes esculturas cinéticas. A banda sonora, composta no Estúdio Acousti em Paris, contém espaços de timbres modulados continuamente.

Em Persépolis Xenakis cria um espectáculo mais denso utilizando um conjunto diversificado de elementos que confluem para um espectáculo de luz e som, encomenda do V Festival Internacional de Artes de Chiraz – Persépolis, Irão. A obra, *Persépolis*, criada a 26 de Agosto de 1971 nas ruínas do palácio de Darius I - o Apadana, tem uma duração de 56 minutos. O espaço físico do palácio oferece ao público a possibilidade de se movimentar em 6 áreas de escuta sendo a música difundida por um conjunto de colunas dispostas em três círculos⁵. Na montanha em frente, perto dos túmulos reais, encontram-se vários projectores que difundem para o universo uma coreografia luminosa. No cume, encontram-se dispostas várias fogueiras. Ao longo da montanha, descendo lentamente e de forma desordenada, vários grupos de jovens transportam tochas de fogo criando linhas que se dispersam e movimentam pela montanha formando um conjunto diversificado de figuras geométricas e constelações de luz e fogo. No final, juntam-se entre os dois túmulos e escrevem em fogo *Nós trazemos a luz da terra*. Em seguida, passam a ravina, entram pelo público desaparecendo, a pouco e pouco, na floresta de colunas do palácio. Gigantesca, *Persépolis* é uma obra “abstracta, densa e complexa, cuja força abrupta investe, tanto sobre os sentidos, como sobre o intelecto. [Para Xenakis], corresponde ao rochedo sobre o qual estão gravadas diversas mensagens hieroglíficas de uma forma compacta e hermética, sendo impossível conhecer o seu significado”⁶.

La Légende d'Eer (1977), uma das obras mais longas do compositor foi criada num espaço de características únicas – O Diatope⁷.

Encomenda da Westdeutscher Rundfunk, comporta sons electrónicos concebidos no CEMAMu, microsões, sons concretos de diversos instrumentos tradicionais e ruídos de objectos e materiais batidos uns nos outros. Devido à pluralidade e diversidade das fontes sonoras, a audição da obra permite, e origina, um vasto conjunto de imagens mentais. A continuidade é absoluta, predominando a modulação sonora e tímbrica. O som, movimentando-se continuamente, remodela o espaço em espirais e atmosferas de sons com rugosidades várias.

O espectáculo luminoso contém diferentes configurações luminosas móveis, pontos, linhas, etc., encontrando-se a organização dos diferentes movimentos luminosos, contínuos ou descontínuos, regida por funções matemáticas⁸. Sendo um espectáculo onde as superfícies curvas das paredes da tenda condicionam e transformam a percepção dos seus componentes, esta obra evidencia os movimentos dos pontos luminosos e um movimento contínuo das duas componentes do espectáculo – luz e som. Espaços de timbre e cor cobrem e invadem todo o espaço da tenda - O Diatope.

Em *Polytope de Mycènes*, uma obra de 1978, o público encontra-se sobre o flanco de uma montanha face à cidade. Entre eles encontra-se um grande vale de onde se avista o Monte Elias. A obra combina 18 pontos sonoros e dramáticos, récitas de Homero, hinos de Sófocles, versos de Eurípedes, coros de Ésquilo, 12 projectores antiaéreos, uma procissão de crianças, um rebanho de cabras com sinos e tochas de fogo e uma banda sonora. No início do espectáculo são entoados por um coro textos de *Helena* de Eurípedes. Em seguida, por um conjunto de colunas dispostas de forma a que todo o vale seja inundado de som, ouvem-se declamações em dialecto, posteriormente traduzidas em grego moderno, assim como, várias obras do autor, entre elas *Mycènes Alpha*, *Persephassa* e *Psappha*. A partir de um palco que permite a repercussão do som de uma montanha para a outra através do eco, são ainda executadas diversas obras orquestrais e corais do compositor, terminando o espectáculo com *Oresteia* para coros e instrumentos. Paralelamente decorre uma procissão que oferece flores.

A parte luminosa comporta diversos momentos, iniciando com a criação de um tecido luminoso por vários projectores anti-áereos. Situados perto das cidades de Tírynthe e Argos, formam uma pirâmide de luz estática. Em seguida, surge no vale um conjunto de tochas, pontos de fogo, desenhando vários motivos plásticos. Um fogo imenso surge regularmente no cimo do Monte Elias, e um filme, apresentando os tesouros dos túmulos antigos, é projectado sobre os muros da cidade. Xenakis faz subir pela montanha um rebanho de cabras criando outra constelação de luz⁹. Um grupo de soldados descendo a montanha transportando tochas acesas anuncia o fim do espectáculo. *Polytope de Mycènes* foi o maior espectáculo do autor.

Bach2Cage

Bach2Cage é um espectáculo multimédia onde confluem diversos domínios do saber¹⁰. “Mais do que um espectáculo, Bach2Cage é um processo, um laboratório experimental de cruzamentos de música/artes performativas com multimédia/arte digital”. Desenvolvendo uma constante actualização – as suas diferentes versões – procura uma interacção com o público e com os seus autores e actores, sendo cada uma das versões, consequência de um processo de procura, de indagação, de conhecimento, de aprendizagem e transformação de todos os que o integram. Assim, a obra de dois autores maiores da História da Música – Bach e Cage – revela-se o pretexto para um processo de criação que se encontra em contínua transformação – “work in progress”. No entanto, não será entendimento dos seus autores a sua re-produção, re-criação, re-interpretação ou re-leitura condicionada por um conjunto de condicionantes criativas. A obra e o universo criativo dos dois compositores são relidos, reavaliados e inseridos de uma forma nova no processo de criação. Como exemplo referimos *Tango Perpétuo*, uma alusão ao poema de Cage *Perpetual Tango*, obra que se insere num universo musical Piazzoliano, interagindo igualmente com um conjunto de imagens e acções teatrais que aludem à oposição de elementos e realidades. A máquina de escrever, recorrente numa das versões do espectáculo, é igualmente uma

alusão a John Cage representando uma versão de 0’ 0’’, uma obra que consiste na realização de uma qualquer acção desde que esta seja disciplinada. O momento inicial do espectáculo alude a 4’ 33’’. Enquanto o público entra na sala e se disponibiliza frui-se a obra que se desenvolve autónoma na sala¹¹.

A referência a Bach encontra-se em *Bossa bem temperada* onde no Prelúdio em Dó Maior do Cravo Bem Temperado são colados e interpolados fragmentos de obras de Gilberto, Jobim, Veloso ou Regina. Esta acção, não destrói, no entanto, a fluência e mestria técnica, formal e discursiva do seu autor. O espectáculo finaliza com *Música* onde somos convidados a fruir um rap, uma versão contemporânea e urbana de *An die Musik*: “bate no corpo e o corpo sente... é som ardente... voz e pensamento, razão e sentimento... laço eterno, céu, inferno, infinito, vazio, rodopio... big-bang inicial, apocalipse final, eclipse total, pecado original, pôr do sol, nascer da lua, água, fogo, terra crua, chuva, búzio, som de rua”. “É tão estranho o tempo perde o tamanho”....

Denunciando uma pluralidade e multiculturalidade marcadas, esta obra contribui para que o objecto artístico adquira diferentes rostos e evolua numa multiplicidade de formas e conceitos. A diversidade de caminhos propostos reflecte a diversidade cultural e racial de uma sociedade que, em contínua transformação, tenta responder a exigências, transformações e questões fundamentais que se colocam ao ser humano enquanto criador.

III. Espaços multimédia e educação

A escola, local de convergência e vivência de uma comunidade, que pela sua natureza e diversidade se manifesta, de uma forma geral, sempre aberta a novas experiências, revela-se um local propício para a realização e concepção de espaços de criação multifacetados. Estes, motivo do interesse e curiosidade por parte dos discentes tornam-se apelativos, integrando o aluno na escola, fundamentando a sua educação artística. A multiplicidade de saberes exigida na concepção de tais eventos, o esforço e o trabalho de equipa exigidos na sua criação,

fomentam ainda uma responsabilidade face aos outros e à obra a realizar, e o desenvolvimento do espírito de interajuda indispensáveis ao desenvolvimento e formação do indivíduo.

A aquisição de conhecimentos e o estudo direccionado e vocacionado para um objectivo, a concepção do espectáculo, levam o aluno a pesquisar e a adquirir uma série de conhecimentos que não se encontram desligados de um objectivo, de uma realidade, e que de outra forma não seria possível integrar na sua formação, no seu currículo. A concepção e estruturação do objecto artístico implica ainda a hierarquização e o domínio claro e objectivo de todas as componentes do mesmo. O uso de uma linguagem artística, nova e complexa, e a utilização de uma multiplicidade de saberes única, implica igualmente a apreensão de diferentes noções e acções implícitas ao acto criador, que deverão ser geridas e assimiladas por todos os intervenientes do espectáculo a que se procura dar forma. O discente torna-se um artista, criando, interpretando, investigando e concebendo um produto no qual intervém desde o primeiro instante.

O homem, criador e investigador por natureza, tenta através da procura incessante de novos caminhos, conduzir-se para novos níveis de entendimento, conhecimento e existência. Enquanto criativo, representa um mundo interior produto de uma educação e interacção com o meio. Sendo assim, não fica indiferente às evoluções científicas e tecnológicas que se processam tendendo a integrá-las no processo de criação. Fruto de uma sociedade em contínua transformação representa-a através da obra, o seu reflexo.

De difícil realização e concepção tanto pela enorme quantidade como pela qualidade de meios exigida, estes espectáculos revelam-se no entanto de uma riqueza impar, e um contributo educativo de inegável valor. A realização de espectáculos desta natureza, onde interagem vários domínios do saber e diferentes formas de expressão artística, revela-se bastante complexa. A sua concepção, estruturação, produção e realização, implicando o conhecimento e a aquisição de uma multiplicidade de saberes que se torna bastante útil na estruturação e definição do processo de ensino aprendizagem, faz destes

eventos formas novas, originais, inovadoras, senão fundamentais no processo educativo inserindo-se dentro de uma pedagogia de projecto.

Inserindo-se dentro de projectos educativos, que se encontram encerrados nas suas próprias possibilidades de execução, não deverão nunca perder de vista a concretização de um conjunto de objectivos. Nestes, confluem, tanto a pedagogia de projecto, como a pedagogia por objectivos. Através do projecto o homem cria, implicando a realização de um projecto, a existência de uma estratégia que defina as diferentes etapas do mesmo, e uma calendarização precisa das tarefas, e objectivos, a cumprir. A estratégia do projecto, permitindo a sua realização, contribui para a sua definição e sequenciação¹².

O tipo de trabalho que apresentamos insere-se dentro de um projecto com as características do projecto de acção educativa ou projecto educativo, um projecto concebido por diferentes membros da comunidade escolar, e que visa o aluno enquanto criador, e enquanto membro de uma sociedade, e o projecto de formação. Concebido, tanto por docentes, como pelos discentes, a sua acção desenvolve-se exteriormente ao espaço da escola consequência da qualidade do projecto idealizado e concretizado. Visando o aluno enquanto indivíduo em formação e enquanto ser criador, membro de uma sociedade, inserem-se dentro de um projecto de formação: pela qualidade, originalidade e dimensão que possam possuir, podem, e sem qualquer restrição, sair do espaço da sala de aula, ou mesmo da escola. Assim, e em consequência, agem e interagem com a sociedade em que se inserem. Para além de um espaço de formação e criação serão ainda espaços de acção e transformação, permitindo a aquisição, o desenvolvimento e a investigação de conteúdos vários, aplicados em seguida num projecto mais vasto onde interagem diferentes domínios do saber.

Através do projecto educativo o aluno confronta-se com o real, interage com o meio, desenvolve as suas capacidades intelectuais, criativas e sociais, fomentando a investigação direccionada e sistematizada com um fim único. Realizando esta acção, o aluno age segundo uma metodologia que se situa numa

linha próxima da sócio-antropologia. Os agentes da acção ficam ainda implicados ideológica e socialmente, pressupondo uma interacção entre a teoria e a prática. Estes espectáculos potenciam igualmente um processo de ensino aprendizagem muitas vezes transdisciplinar e multidisciplinar. Assumindo a implicação dos que o concebem e realizam, fomentam e apostam no trabalho de equipa revelando e relevando os seus constituintes.

IV. Conclusão

Expressão de uma vivência, o espectáculo multimédia constitui uma forma plural de expressão e comunicação. A procura incessante do belo, e de novas formas de expressão, conduz o criador ao longo de uma viagem que muitas vezes adquire contornos ímpares. A nós, cabe-nos a missão, se assim o entendermos, de entrar nesses mundos, seguir, explorar e investigar esses universos, deixando-nos invadir por realidades sonoras e artísticas que nos transformam, de forma mais ou menos marcada, depois de imergirmos e emergirmos da obra.

Sabendo que os intervenientes neste processo mantêm relações de interacção que

levam à sua influência recíproca, esta determinará a personalidade e a postura do indivíduo face à composição musical, à música em geral e a todas as outras formas de arte. É ainda de considerar que a música, a criação artística contemporânea e as novas tecnologias da informação e da comunicação, induzirão o confronto consigo próprio, e com o mundo exterior a si, levando o estudante a autodefinir-se através de uma constante pesquisa das estruturas discursivas e estéticas da obra. Essa aprendizagem pode tomar como referência vários autores, correntes técnicas e estéticas, com uma aplicação no quadro específico de cada disciplina. A orientação deve ser conduzida de forma a que o estudante alcance os objectivos propostos, através da descoberta do som e da sua estrutura, dos instrumentos e tecnologias operantes, sem modelos preexistentes, a não ser, eventualmente os mecanismos e as formas pessoais de expressão. Funde-se assim a descoberta do interior de si, utilizando um objecto exterior, o som e as novas tecnologias da informação e comunicação. Imergindo no mundo contemporâneo o indivíduo surge metamorfoseado e transformado por estes, agentes de educação e inovação.

Bibliografia

Aymerich, C., *Expresión y arte en la escuela, la expresión musical/ la expresión como auxiliar didáctico*, Barcelona, Editorial Teide, nº 3, 1981.

Gloton, R., *L'Art à l'école*, Paris, PUF, 1971.

Gordon, E., *The Psychology of Music Teaching*, New Jersey, Prentice Hall, 1970.

Hargreaves, D. J., *Infancia y educación artística*, Madrid, Ediciones Morata, 1991.

Ley, M., *La mise en scène du conte musical, éveil esthétique et thèmes d'ateliers*, Courlay-France, Editions J. M. Fuzeau, 1985.

Sproccati, S., *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

Swanwick, K., *A Basis for Music Education*, Windsor, Nfer/Nelson, 1991.

¹ Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

² Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico da Guarda.

³ Em exemplo o discurso gráfico desenvolvido por Le Corbusier para o espectáculo fruído no Pavilhão Francês da Exposição Universal de Monte Real em 1967 – o Pavilhão Philips.

⁴ Tomando como exemplo o rio, podemos afirmar que é constituído por moléculas, um conjunto de partículas muito pequenas, que terá necessariamente uma corrente, uma direcção e um débito específico. As diferentes moléculas, representadas por um conjunto de dados que podem ser tratados matematicamente, através das leis da estocástica, são representadas por pontos de luz, e transportadas a diferentes pontos do espaço favorecendo sempre uma direcção determinada. Contudo, nunca é imposto um itinerário único.

⁵ O compositor compensa através deste processo, a falta de densidade e intensidade do som ao ar livre.

⁶ XENAKIS, Iannis, *Persépolis*, Philips 6521 045.

⁷ A sua concepção foi inspirada pela leitura de vários textos, nomeadamente *A Lenda de Eer* da República de Platão, *Poimandre* de Hérmes Trismégiste, um texto sobre o infinito incluído em *Pensamentos* de Pascal e um texto sobre a Supernova de Kirschner.

⁸ A afinidade entre a música e os outros domínios do conhecimento, nomeadamente a matemática, foi evidenciada pela primeira vez pelos grandes filósofos gregos. Neste contexto,

verificamos que alguns compositores organizam o discurso e concebem os seus universos sonoros através de modelos matemáticos como a teoria e o cálculo das probabilidades, a estatística, a teoria dos jogos, a teoria dos conjuntos, a teoria dos crivos, a lógica matemática, a secção de ouro, a série de Fibonacci ou o fractal. A formalização do acto de compor prende-se com a necessidade de organizar, e estruturar o discurso, de uma forma lógica e coerente.

⁹ No céu encontram-se diversas constelações fixas, no solo encontram-se diversas constelações móveis. A astronomia, chama de constelação, a um grupo de estrelas, que devido a estarem fixas conserva a sua estrutura. Alguns destes agrupamentos estelares lembram formas específicas como a Lira, a Grande Ursa ou o Touro. Utilizamos a metáfora para designar por constelação de sons, a estrutura, configuração sonora, obtida pela emissão de um mesmo objecto sonoro por vários instrumentos dispostos em diferentes locais do espaço físico do círculo instrumental. Estas constelações de som adquirem as formas mais variadas, sofrendo diferentes processos de variação como a translação, a rotação, a inversão, ou mesmo a transformação da sua forma original.

¹⁰ Bach2Cage é um projecto desenvolvido no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro tendo como investigadores responsáveis os docentes Paulo Rodrigues, Nuno Dias e Mário Vairinhos.

¹¹ Não podemos deixar de referir as condicionantes estéticas e filosóficas que envolvem estas duas obras, nomeadamente a problemática do tempo e do espaço musical, do material e constituintes da obra, da acção e integração no objecto artístico por parte de realidades “exteriores” a ela.

¹² No entanto, não podemos esquecer que o termo projecto encerra várias nuances. Segundo Francine Best existem vários tipos de projecto. Projecto de acção educativa ou projecto educativo. Concebido por diferentes membros da comunidade escolar visa o aluno enquanto criador e enquanto membro de uma sociedade. Projecto pedagógico. Desenvolvido por professores permanece dentro do espaço da instituição, mas não obrigatoriamente no espaço da sala de aula. Projecto de instituição. Este género de projecto foca as estruturas de funcionamento da própria escola. Projecto de formação. Concebido tanto por docentes como pelos discentes, a sua acção pode desenvolver-se exteriormente ao espaço da escola como consequência da qualidade do projecto idealizado e concretizado. Projecto de zona. Incidindo numa determinada zona de acção escolar, este projecto é concebido por entidades de diferentes ministérios.

You can't see me: Contributo para uma teoria das Ligações

Ivone Ferreira¹

“Não vês os perigos com que o destino te ameaça? Estão ainda afastados, mas se não tiveres firmeza com grande antecipação, em breve estarão contigo. Tentarão sobretudo convencer-te a procurar ver-me. Como já frequentes vezes to repeti, se me vires uma vez, nunca mais me verás.”

Eros

“Antes morreria mil vezes do que faria qualquer coisa que pudesse romper uma união tão doce.”

Psiché

Mais do que pronunciar-me sobre alguma teoria, procurarei estabelecer um paralelismo entre uma fábula antiga, a de Eros e Psique, e o funcionamento da Internet e o tipo de relações sociais por ela fomentadas, relações que, a nosso ver, se assemelham às existentes no mundo físico, sofrendo, apenas, uma mudança de espaço, do mundo das relações presenciais para um local onde as relações são invisíveis e insensíveis (apenas porque não podemos tocar o outro).

Entre as histórias do místico Lucius Apuleius, descobre-se a de Eros e Psique, a mortal que, de tão bela, provoca inveja à própria Vénus, e Eros, o senhor das ligações, que espalhava confusão pelo mundo. Vénus, criadora de todos os elementos, sente-se desprestigiada por ser equiparada em beleza com uma mortal. Procura vingar-se e pede ajuda ao seu filho, um jovem malicioso e cheio de audácia, conhecido pelas paixões desordenadas e pelas suas inúmeras maldades. O seu nome: Eros. Seria ele o vingador da desertidão dos templos de Vénus. A vingança seria fazer com que Psiché se apaixonasse pelo pior dos homens, condenando-a, deste modo, à infelicidade.

As irmãs de Psique tinham já casado com homens abastados, só aquela estava sozinha. O pai, suspeitando de ira celeste, consulta

o oráculo de Apolo, implorando um esposo para a filha. Mas a resposta foi para que a abandonasse numa rocha onde um terrível monstro imortal a iria buscar. E como a profecia tinha que ser cumprida, assim foi. Psiché é abandonada no local combinado, após ter passado pelo luto público. Acabou por cair no sono, embalada pelo sopro do Zéfiro que haveria de transportá-la. Acorda algum tempo depois, já num lugar magnífico e coberto de riquezas. Ao fim da noite, quase sem se aperceber, já o monstro estava ao seu lado e a tomara por esposa. De manhã desaparecera, tal como chegara, sem que ela o tivesse visto. E o episódio repetia-se dia após dia, nunca o via, limitava-se a usufruir das coisas que tinha à sua disposição. E não poder vê-lo era para Psiché estranho, tal como é estranho para o homem conceber o infinito. (Moura: 2002, 3) Tomou, então, Eros por marido e *olhou* para ele como olharia qualquer cidadão para a tecnologia “*with caution, but rarely with fear*” (Katz citado por Marcelo, 56.)

Passava os dias atraída pelas maravilhas do lugar onde agora habitava. A pouco e pouco, foi-se aventurando e explorando o espaço ao redor, tornando-se cada mais audaciosa até transpor o limiar. “Aí admirava a sábia e ampla arquitectura dos compartimentos onde se acumulavam imensos tesouros. Numa palavra: nada havia de precioso no universo que não se encontrasse ali; mas, qualquer que fosse o espanto em que mergulhava o espectáculo das inumeráveis riquezas, o que sobretudo a admirava era que nenhuma barreira, nenhum guarda, impedissem a entrada naquele tesouro universal” (Apuleius, 114). Mas a riqueza não foi suficiente para suprir a ausência do outro. Eros vinha apenas uma vez por dia ter com ela, sempre de noite. De manhã desaparecia, tal como viera. Sentia-se perdida e sem recurso. Dizia ela: “entristeço-me fechada numa bela prisão, privada de qualquer contacto com as criaturas humanas” (*Idem*, 116).

Ora uma ligação tão feliz mas com tamanhas lacunas encontra sempre oposição de alguém. Eros avisara-a desde o primeiro dia que esta relação corria perigo. “Tentarão sobretudo convencer-te a procurar ver-me. Mas, como já frequentes vezes to repeti, se me vires uma vez nunca mais me verás”(Idem, 120).

A oposição viria de fora, da família da esposa, mas os avisos do marido não foram suficientes para impedir que Psiqué deixasse que as suas irmãs, movidas por inveja, se aproximassem com conversas mansas destinadas a provocar-lhe dúvidas. Alertavam-na dos perigos que corria ao deitar-se com um monstro a quem nunca vira. Era necessário armarse, pegar numa navalha bem afiada e escondê-la na cama. Preparar também uma lâmpada de azeite. Quando ele dormisse, era só pegar na lâmpada e na navalha e cortar a cabeça ao dragão. E Psiqué assim fez. O destino preparara a derradeira armadilha, a profetizada pelo oráculo. “Apenas tinha aproximado a luz...que viu ela? O mais doce, o mais amável de todos os monstros”: Eros em pessoa. Arrependida de não ter ouvido os conselhos do marido, quis matar-se com a própria arma com que pensara matá-lo mas aquela beleza pediu que o admirasse mais uma vez. Quis então saciar-se de amor, tocar aquele corpo, mas a lâmpada deixou cair uma gota de azeite sobre o ombro do senhor das ligações. “Tu queimas o autor de todos os fogos? Tu, que foste inventada por um amante que queria gozar, mesmo durante a noite, da visão daquela a quem amava, é assim que tu proteges os amantes?” (Apuleius, 128.) E a punição profetizada vem: a ligação estava terminada ou, pelo menos, temporariamente desactivada.

A Técnica interfere no quotidiano. Esta premissa é ponto assente mas que os novos media inauguram uma nova identidade do indivíduo, com novas possibilidades, “transformando a sociedade actual numa outra mais ajustada às expectativas da condição humana”, ainda está a ser descoberto.

A relação Eros/Psique era, por assim dizer, uma relação comum. Não fosse Psique não poder vê-lo e teríamos uma relação comum: a união de duas pessoas por um laço sexual e com uma casa própria. A novidade neste relacionamento é fictícia, tal como o é nos relacionamentos virtuais.

O ideal de McLuhan era que os media tecnológicos unissem a espécie, criando uma comunidade global semelhante às comunidades tribais. Ao contrário do idealizado, estamos perante uniões *peer to peer*, entre um ente individual e outro ente individual, localizados em locais geograficamente distantes. Se entendermos que nas formas de interacção mediadas não há envolvimento completo porque só um envolvimento físico pode ser total, não compreenderemos a forte relação entre Eros e Psiqué, uma vez que existia uma barreira entre eles

Esta fábula escrita no início da História Ocidental contempla as formas de interacção dos indivíduos nesta nova fase comunicacional e as expectativas que os rodeiam. A fábula de Eros e Psiqué começa com a constatação de uma frustração (a impossibilidade de encontrar marido para Psique, apesar da sua beleza) e a crença numa maldição, decorrente da consulta ao oráculo. Psiqué estava ainda sozinha. É o pai que consulta o oráculo na tentativa de resolver esta situação. E são os pais que, acompanhados da comunidade (em que se inclui família, vizinhos, conhecidos, etc.), fazem o luto e a abandonam no lugar determinado. Após este episódio, raramente são feitas referências aos pais ou a outros mortais. Diz-se apenas que Psiqué sofre com a ausência da família mas não ousa procurá-los. Como explicaria ela estar casada com um semi-deus, alguém a quem não vê mas com quem se sente feliz? Os pais, provavelmente, julgaram a filha morta e choraram por ela. E que é feito das pessoas que acompanharam Psiché à rocha, enquanto esperava Eros? Onde estão os mortais a quem Vénus pediu que localizassem Psiché? Cumpriram a sua missão e desapareceram.

A única alusão feita ao mundo exterior refere-se às irmãs, que acabarão por sofrer um fim trágico. Na sua sede de vingança, são enganadas. Lançam-se no espaço, oferecendo-se ao Amor “mas nem mesmo depois de mortas chegaram aonde queriam, ao alvo dos seus insensatos desejos; porque os seus membros, quebrados e dispersos pelas rochas, foram devorados pelas feras e pelas aves de rapina”(Apuleius, 131.) Ficam desfeitas, partidas em pedaços. É o fim de todas as referências. Como tal, Psiqué fica sozinha,

a menos que consiga restabelecer a ligação à única figura possível: Eros. É urgente arranjar um mediador que a leve ao seu marido, e as figuras disponíveis são os deuses que não são entidades arbitrárias mas figuras que têm todo o sentido no delinear de uma teoria das ligações. Psiché procura intermediários, alguém que restabeleça a ligação, que lhe devolva Eros. Antes de viver naquele local poderia recorrer à família, vizinhos ou amigos, mas agora pode falar, sem dificuldade, com os deuses com quem se cruza no caminho. Vemos, então, que a partir da relação com Eros, Psiché encontra-se enredada numa nova rede de ligações.

Recorre em primeiro lugar a Pã, figura da fusão, que une as formas animais e as formas humanas, filho de Hermes e mensageiro dos deuses mas nem este a pode ajudar. Continua a caminhada em busca do esposo e entra no primeiro templo que encontra, o de Ceres, deusa da multiplicação. Nem esta a ajuda, com receio do castigo de Vénus. Encontra o templo de Juno, protectora das ligações contratuais mas nem ela a pôde auxiliar. Como se não bastassem os males, Vénus toma conhecimento da união do filho a uma mortal e sua maior inimiga e ficou encolerizada. Mandou procurar Psiqué em todas as partes para a castigar. A Eros ameaçou pô-lo na companhia da Sobriedade, que o castigaria pela abstinência. Resta a Psiqué entregar-se livremente a Vénus, que a submeterá a inúmeras provas, a fim de a castigar.

A primeira destas consiste em separar um monte de grãos e dividi-los por espécies. São as formigas que fazem o trabalho, usando o mesmo processo que a rede utiliza quando digitamos uma palavra num qualquer motor de busca: “- Laboriosas filhas da terra compadeçam-se dos perigos que corre a esposa do Amor; voem em socorro da mais bela das jovens!” (Apuleius, 142, 143.) Prova superada. A ligação funcionou, como notou Vénus: “Feia criatura, isso não é obra tua, mas sim do insolente a quem agradas.” (*Idem*, 143) É obra do senhor das ligações.

Partindo desta analogia, o aparecimento da Internet deu-nos o livre acesso às fontes de informação. Um acesso que levou o homem a querer ultrapassar o espaço do visível, apesar de as linhas telefónicas e as

ondas hertzianas já terem ultrapassado este patamar. A novidade está na multiplicidade de localizações de informação: não há um emissor e um receptor localizados num local específico. O projecto designado por Internet Protocol (IP), criado nos anos setenta, viria a determinar a evolução da comunicação em rede, colocando vários pontos em comunicação. A comunica com B e este com C. E assim sucessivamente, até que nenhum dos pontos esteja isolado. Se um computador não está ligado a outro e por sua vez estes ligados à rede, ficam na contemplação do isolamento total, o que gera situações de dependência. (Marcelo, p.18) A tarefa de Euler para saber quantas vezes teriam os habitantes que repetir a travessia de uma das pontes de Königsberg para atravessar as sete pontes, seria agora mais difícil. Não há uma estrada única a percorrer, há miríades delas, inúmeros endereços de páginas, todas interligadas entre si. Não há estradas, seria pouco, mas um sistema de redes leva o nosso pedido à outra parte do mundo e traz-nos a resposta em alguns segundos:

“Yes, I heard you!”

(Lazlo Bárábasi)

Partilhamos da opinião de Rodrigues quando diz que o modelo da Internet consiste “numa dupla rede: uma rede de circulação de mensagens, conservadas numa espécie de memória, a que os utentes estão conectados por circuitos electrónicos, e uma rede aleatória e transversal à primeira, interconectando os utentes entre si, independentemente da distância geográfica, social ou cultural que os separe” (Rodrigues por Marcelo, 133), ligação que é feita a uma velocidade quase vertiginosa. A distância no espaço era sempre acompanhada pela distância no tempo (300 kms a 100 kms hora = 3 horas de viagem) Agora vemos um e-mail chegar em segundos a outra parte do mundo. *Are you there? Yes, you may come in.* Está sempre alguém do lado de lá.

As tecnologias dão-nos a possibilidade de deixarmos de estar confinados a um lugar físico. Não permitem apenas um conjunto de transformações e fusões humanas que tornam possível um novo tipo de formas corporais mas permitem também a produção e o controlo da informação e a simulação e outras entidades. Fazem-se e refazem-se mundos.

Voltando à fábula, a segunda prova colocada por Vénus consiste em pedir à nora que lhe traga um novelo de lã de ouro retirado de carneiros selvagens. A solução é-lhe segredada por Zéfiro, o mensageiro de Eros. Prova ultrapassada. A terceira, trazer um balde de água de uma fonte rodeada de um enorme rochedo, aparentemente inacessível por todos os lados. As águas rolavam por um canal profundo e apertado, que despejava no vale próximo. De cada lado, duas cavernas, com dois dragões acordados de dia e de noite. Esta prova pode levar-nos, simbolicamente, às questões de segurança na rede e levar-nos a indagar se as leis do mundo físico estarão aptas para reger os mundos virtuais. Um sistema governamental físico parece obsoleto e incapaz de congregar pessoas situadas num espaço virtual. Este é um dos problemas abordados na colectânea editada por Peter Ludlow, *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*. Os dragões são exemplo das *firewalls* procurando barrar acesso a *hackers*. “Que fazes tu? Retira-te, pensa em fugir ou morrerás!” (*Idem*, pág.145) Uma águia vai ajudá-la, em memória da altura em que o Amor prestara a Júpiter. Funciona a memória da ligação, tal como os nossos computadores funcionam com a memória em *cache*.

Resta a prova final. Pegar numa caixa, entrar no inferno e de lá trazer uma caixa com algumas parcelas de beleza. Chegar até lá implica uma série de passos: descobrir a entrada, levando um bolo de cevada em cada mão e duas moedas na boca. Não falar a ninguém lá dentro. Dar uma moeda a Caronte para que possa entrar, um bolo ao animal que guarda o palácio de Proserpina. Uma vez lá dentro devia recusar-se a sentar-se à mesa e a comer as iguarias que lhe apresentassem. Pediria apenas um pouco de pão duro e comeria sentada no chão. Traria a caixa, mas sem a poder abrir. No regresso o mesmo percurso: o bolo a Cérbero e a moeda a Caronte. Feito o percurso, Psiché estaria a salvo, logo que resistisse ao desejo de ter a beleza para si. Mas não conseguiu e caiu em sono profundo. Eros foi em seu auxílio e acordou-a. Apelou a Júpiter, defendeu a sua causa e este concordou em consentir o casamento. Tranquilizou Vénus, dizendo que o seu filho não casaria com uma mortal. “Eu

torno-os iguais, para que o casamento seja legítimo e legal. Bebe, Psiché, e sê imortal! Nunca o Amor se separará de ti, o himeneu une-vos para sempre!” (*Idem*, 51)

Ultrapassada a primeira fase das provas em que é feita a triagem das fontes de informação - obra realizada pelas pequenas formigas, e superadas as barreiras que pretendiam impedir o acesso às fontes de informação - os dragões que guardavam a fonte, vemo-nos em frente a uma nova realidade. Por um lado um vasto número de “info-excluídos” que as oposições governamentais não se cansam de referir e que nesta fábula estão representados pelos pais de Psiché; por outro, a existência de um número cada vez maior de *addicted*: os levados ao Hades que não resistem a abrir a caixa. É esta a maior das provas a ultrapassar. Estamos ainda na fase da incompreensão. Afinal o que é que está em jogo: Um mero instrumento técnico, uma ligação à informação, ou o acesso ao outro?

A ausência física, patente nesta fábula, tem contribuído para que duvidemos da possibilidade de existirem relacionamentos entre indivíduos que não podem tocar-se, relacionamentos algo primários. Estas novas formas de relacionamento (não creio que lhe possamos chamar novas porque temos relacionamentos semelhantes aos que caracterizam o mundo físico, com a diferença de existir uma separação geográfica entre os pares) provocam alterações na psiché do indivíduo (Kerchove, 20), na medida em que consistem numa adulação do ego, confundindo as emoções e fomentando o desequilíbrio.

Aquilo a que Freud chamava realidade era sempre o problema de uma realidade social, o problema da ligação aos outros e não de uma realidade física. É sempre o problema de se organizar no seio de uma realidade humana e social, a realidade dos outros homens, das instituições e valores. Agora a identidade é livre e depende apenas da nossa escolha.

A utilização de uma identidade exploratória, baseada nas narrativas infantis, em que podemos fingir ser quem quisermos, e que pode ser trocada a qualquer momento, não é pacífica para o ser humano. Podemos escolher uma identidade uma vez e, depois de jogarmos duas ou três vezes o mesmo jogo,

já sabemos quais as personagens que têm mais sucesso. Basta treinar para escolher o que queremos ser. As tentativas valem o esforço, uma vez que o prémio alcançado é superar as frustrações e os constrangimentos da realidade, tal como Psique. O mundo das tecnologias ou dos semi-deuses permite-nos explorar o que quisermos, aparentemente sem sermos vistos, num mundo com o poder ilimitado dos sonhos que gratifica a criatividade e a onipotência. Com esta erosão do possível e impossível, real ou imaginário, a ênfase fica nas ligações (Robbins, 140). Há reminiscências de sentimentos e fantasias de onipotência quando se regressa ao mundo físico, aí a frustração é ainda maior. A realidade artificial é designada de acordo com os ditames do prazer e do desejo, motores das ligações, motores que estão a apelar a um comportamento regressivo e a desejos solipsistas. (Robbins, 146)

Há, contudo vantagens. Os utilizadores não ficam constrangidos pela presença do outro mas também não há toque. (Será ele preciso?) Depois, enredamo-nos numa rede que fomenta a aparente invisibilidade. Aparente, dissemos, porque o não ser visto é fictício. O homem já não pode esconder-se, tal como Psiché não podia esconder-se de Vénus. Quem é o senhor A? Posso tentar localizá-lo através de um motor de busca. O comum mortal sabe que o FBI utiliza mecanismos de controlo inseridos nos programas da Microsoft. Os próprios *sites* instalam *cookies* para conhecerem o perfil dos seus utilizadores. É a cultura do desvelamento, posso ser feliz assim...mas quem será o outro que não vejo? É melhor pegar na navalha e na lâmpada, na técnica e na ciência, para saber quem está do outro lado de lá.

Os relacionamentos de hoje, acompanham a nossa vida quotidiana, fazem parte dela. A relação Homem/técnica mostra-se nesta relação Psiché / Eros, “derivam um em relação ao outro, interpenetram-se e hibridam-se”: Eros comete pecados como os mortais, Psiché aspira à divinização. Actualmente, podemos utilizar um média que nos põe em contacto com pessoas do outro lado do mundo, dá acesso a toda a informação (o que fascinou Psiché foi não haver guardas naquele imenso lugar que tinha à sua dispo-

sição) mas durante o dia de trabalho, o que conta é a palavra amiga, o jogo do “quem és tu e será que eu sou quem digo ser?” mas, apesar de tudo, não nos podemos ver. Porque também, nas ligações sociais, deixar o outro ver-nos implicaria tirar toda a magia, seria o cair da máscara. Se esta falhar, procuraremos outra ligação que supra a lacuna. Se for visto, é o fim do mistério. Resta procurar outro nó de ligação ou encontrar o que se perdeu.

A utopia à volta da tecnologia computacional é escapar aos constrangimentos físicos. O sonho a cumprir é deixar a carne e a imortalidade para trás para formar uma relação pura e incontaminada, através da tecnologia. O corpo ideal não se cansa, não tem constrangimentos nem frustrações mas é na busca desse corpo que os *nerds* se tornam vegetais. Afastam-se da sociedade, o que revela uma certa lacuna na comunicação face a face, o que os leva a emergir nesta nova realidade. Diz Rotzer que um só mundo já não é suficiente, queremos muitos. Mas, acima de tudo, o que mais se verifica, é a transposição para a rede das necessidades do quotidiano. O que levou Psiché a Eros foi a incapacidade humana de suprir a sua necessidade. As fronteiras físicas estão diluídas, a informação circula quase livremente num constante vaivém. O fascínio vem de acreditarmos que “uma simples ligação às redes telemáticas parece trazer-nos o mundo inteiro ao domicílio e pô-lo ao nosso alcance. (Marcelo, 79) Foi o que aconteceu a Psiché. Estar com Eros era a garantia de que estaria tudo bem. E mesmo quando a ligação foi quebrada ficou a memória dela. As provas que Vénus colocou à mortal Psiché foram resolvidas por ajuda de seres que trabalharam em memória de serviços feitos pelo Amor. Estamos suspensos entre duas condições: a nostalgia do mundo físico (as reminiscências que Psique tinha da família) e a presença num lugar óptimo em que tudo está à nossa disposição.

Há, ainda, algo de alucinação perante esta tecnologia dos sonhos e dos milagres que leva o homem a julgar-se transcendente e, ao fim da tarde, é “a família dos amigos invisíveis” que aparece, como afirma Rheingold. “*You can’t see me*” porque fica sempre o desejo de uma identidade protegida. Quanto mais

se mostra, mais se perde a magia. E o sucesso dos chats e programas de troca de mensagens tem a magia do véu que fica por desvelar. E também *You don't know me* que revela uma certa introjecção solipsista porque, apesar de tudo, na Internet, está (quase) tudo na nossa mente. Tudo parte de nós. A ideia do outro, do monstro está em nós.

Há uma relação de transferência para o computador, Eros não era Homem mas era ele que podia resolver os problemas de Psiché. “These models (em que a Internet está incluída) also shape how people select and experience things in their lives that are NOT human, but so closely touch our needs and emotions that we want to imbue them with human characteristics. We humans can't

help but anthropomorphize the elements in the world around us. It's in our blood” (“The Dishinibition Effect”)

O que é feito da mortalidade de Psiché, da sua fraqueza? Terminou ao unir-se ao elo que é Eros, conseguiu a imortalidade. Tentou todas as mediações para recuperá-lo e concluiu que não precisava delas. Foi sozinha, entregar-se à mãe do Amor para conseguir ter acesso a ele e conseguiu. Psiché torna-se num novo media, um novo nó donde partirão novas ligações. Torna-se mais um ponto da rede, no mundo de Eros. Um mundo “aberto a todas as possibilidades, um espaço fluído, oferta de múltiplos percursos e possibilidades infinitas” (Moura, 4) Um mundo em que “You are Me, I am you, We are all together”.

Bibliografia

Apuleius, Lucius, “Fábula de Eros e Psiché” in *O asno de Ouro*, Lisboa, Edição Amigos do Livro, s.d., páginas 105-158.

Bárabasi, Albert-Lászlo, *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge, Perseus Publishing, Capítulos 1 e 2.

Breton, Phillipe, *Le culte de l'Internet. Une menace pour le lien social?*, Paris, Éditions la Découverte, 2000, 125 p.

Bragança de Miranda, José, **Cruz**, M^a Teresa (Org.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos 2002, 335 p.

Bragança de Miranda, José, “O fantasma da máquina”, *Jornal de Letras*, Tema Ciberultura, 3/11/1999.

Carvalho de Oliveira, Rosa Meire, “De onda em onda: a evolução dos ciberdiários e a simplificação das interfaces” in BOCC.

Featherstone, Mike, **Burrows**, Roger (Eds.), *Cyberspace, Cyberbodies, cyberpunk-Cultures of Technological Embodiment*, London, Sage Publications, 1995, 273 p.

Figueiredo, Emilio, “Los territorios de la cibercultura”. (<http://www.analitica.com/cyberanalitica/neroli/4376065.asp>)

Hamman, Robin B., “Computer Networks linking Networks Communities: A study of the Effects of Computer Network use upon pre-existing communities”. (<http://www.socio.demon.co.uk/papers.html>)

Hamman, Robin B., “Computer networks linking network communities: effects of AOL use upon pre-existing communities”. (<http://www.socio.demon.co.uk/cybersociety/>)

Hamman, Robin B., “Rhizome@Internet - using the Internet as an example of Deleuze and Guattary's ‘Rizome’”, University of Essex, May 1996, (<http://www.socio.demon.co.uk/rhizome.html>).

Hamman, Robin B., “The role of fantasy in the construction of the Online other: a selection of interviews and participant observations from cyberspace” (<http://www.sociodemon.co.uk/fantasy.html>).

Ludlow, Peter (Ed). *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*. Cambridge, MIT Press, 485 p.

Marcelo, Ana Sofia, *Internet e Novas forma de sociabilidade*, Tese de Mestrado, Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2001.

Massumi, Brian, Entrevista por Maria Teresa Cruz in *INTERACT: Revista On Line de Arte, Cultura e Tecnologia*, #8.

Moura, Catarina, “Vertigem. Da ausência como lugar do corpo.” In BOCC, 2002.

Negroponte, Nicholas, *Being Digital*, Coronel Books, 1994, 249 p.

Prestes, Roberto Balaguer, “El hipocuerpo: Una vivencia actual que la virtualidad aún no puede eludir”, in *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 2. (<http://cibersociedad.rediris.es>)

Rheingold, Howard, *A Comunidade Virtual*, Ciência Aberta, Lisboa, Gradiva, 367 páginas.

Silva, Carlos Alberto da, **Sebastião**, Pedro Miguel, “Interacção e Cibersexo no IRC”, in: BOCC. (<http://bocc.ubi.../texto.php3?html2=silva-carlos-sebastiao-pedro-interacao-cibersexo.htm>)

Stiegler, Bernard, *La Technique et le temps. La désorientation*, Collection La Philosophie en Effect, Paris, Galilée, 1996, 281.

¹ Universidade da Beira Interior / Universidade Nova de Lisboa.

Estratégias de midiaticização das ONG's¹

Jairo Ferreira²

Introdução

O objeto de pesquisa apresentado foi construído na investigação experimental “*A emergência do campo de significação das ONG's na Web: discurso e contexto de produção em dispositivos digitais*”³. Nessa pesquisa, a análise da distinção de cada instituição (ONG's) no mercado formado pelos discursos concorrentes na Web, refere-se não só às modalidades do dizer em texto, mas ao conjunto do dispositivo. Através dessa análise, pretendemos configurar o mercado discursivo composto pelas mídias digitais assinadas pelas ONG's na Web.

O procedimento de coleta para essa pesquisa partiu da lista de ONG's da Abong (Associação Brasileira de ONGs). Essa lista foi ampliada pela pesquisa na Internet, atingindo cerca de 300 sites. Esses foram distribuídos por temas (análise de conteúdo). As maiores ocorrências : ecologia, gênero, dst/aids, criança/adolescente, índios e movimentos ligados à globalização (Movimentos de Resistência). Desse conjunto, foram escolhidos aleatoriamente 31 sites distribuídos entre os temas mais recorrentes. Em cada site, foi coletada uma amostra de até 35 textos, escolhidos em proporção aos tipos de materiais encontrados. Nos sites com um número de textos inferior à média, a amostra foi inferior, o que foi compensado pelos sites com maior número de textos. A média, como pode ser verificado no quadro abaixo, é de 33 textos por sites.

Uma questão sempre reiterada é saber se essas instituições pertencem ao movimento

social ou seriam de outra ordem. Nesse sentido, consultamos a Abong para verificar os vínculos das mesmas com o Fórum Social Mundial, o qual foi criado por instituições do movimento social (entre os quais a CUT e MST). O quadro evolutivo das ONG's que compõem o corpus da pesquisa é o seguinte (Tabela 2).

Essas dados sobre a presença no Fórum serão utilizados posteriormente nas análises de correlações. Essa pesquisa utiliza um método de análise que é um encontro de diversos procedimentos visando formalizar um conjunto de hipóteses que respondam às dimensões da lógica, da explicação causal e da competência implicativa, em articulação com as questões teóricas do campo da comunicação. Procuramos sempre trabalhar com tríades conceituais, evitando análises com mais dimensões que dificultassem a formalização do pensamento. Na articulação entre as várias tríades, buscamos o pensamento relacional mais avançado, ou complexo. Essas formalizações foram construídas no âmbito da pesquisa, lentamente, com diversas idas e vindas, partindo de um conjunto categorial normalizado pela literatura do campo (numa verdadeira bricolagem de conceitos, esse momento foi de abertura, de uso diverso de categorias, procurando pertinência em relação a problema de pesquisa em construção).

Muitas das categorias originais foram abandonadas, outras reconstruídas, e articuladas com novas perspectivas. Nesse sentido, nossas categorias não são pré-construídas, e

Tabela 1 - Sites e número de textos analisados

Sites	Textos
17 sites : tema ecologia	600 textos
7 sites : tema gênero	200 textos
7 sites : tema dst /aids	200 textos
Total : 31 sites	1000 textos

Tabela 2 - Participação das ONGs investigadas nos fóruns mundiais.
Fonte: organização do Fórum

ONGs	FÓRUM 1 (2001)	FÓRUM 2 (2002)	FÓRUM 3 (2003)
AACC (Associação de Apoio às Comunidades do Campo do RN)		X	X
ABAPAM (Associação Barbosense de Proteção Ambiental)			
ABIA (Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids)			X
AGIRAZUL na REDE			
AJA (Associação Jequitiba de Agroecologia)			X
AMAJF (Associação pelo Meio Ambiente de Juíz de Fora)			
AMAZONA (Associação de Prevenção à Aids)		X	X
AMB (Articulação de Mulheres Brasileiras)		X	X
CAZUZA			
CEMINA (Comunicação, Educação e Informação em Gênero)		X	X
CFEMEA (Centro Feminista de Estudos e Assessoria)		X	X
ECOM (Ecologia e Comunicação)			
ECOS (Comunicação em Sexualidade)			X
GAPA (Grupo de Apoio e Prevenção à Aids)		X	X
GGB (Grupo Gay da Bahia)			
GIV (Grupo Humanitário de Incentivo à Vida)		X	X
GREENPEACE internacional		X	X
GRUDE			X
GRUPO ORIGEM		X	X
GRUPO SIM A VIDA			
GTA (Grupo de Trabalho Amazônico)		X	X
IAAL (Instituto Socioambiental Austral)			
ICV (Instituto Centro de Vida)			X
IMAFLOA (Instituto de Manejo e Certificação Florestal e Agrícola)			X
ISA (Instituto Socioambiental)		X	X
MIRA-SERRA			
REDEH (Rede de Desenvolvimento Humano)			X
SEA SHEPHERD			
SEB (Sociedade de Ecologia do Brasil)			
SOS CORPO		X	X
WWF (Fundo Mundial para a Natureza)			X

sim tomaram forma lentamente, ou seja, a pesquisa não avançou sob o clássico processo de codificação conforme categorias prévias. A não utilização desse processo, caro sob todos os aspectos, nos permitiu avançar em direção a um conjunto categorial novo relativamente às categorias e conceitos originalmente utilizados para a construção do

objeto de pesquisa. **Cada uma das tríades ou díades foi inserida num processo de construções de hipóteses experimentais, que estão relacionadas entre si e cotejadas com as questões teóricas e epistemológicas no processo de análise. Este artigo se refere especificamente a tríade informação, reflexão e política⁴**

Informação, reflexão e política

Consideramos que a informação jornalística está ancorada em cinco dimensões. Duas são temporais (inspiradas no conceito de discurso relatado de Charaudeau, 1997): a proximidade em relação ao tempo de ocorrência do acontecimento que referencia o discurso; o acompanhamento temporal do desenrolar do acontecimento. A terceira é formal (inspirada em Rodrigues, 1993): a informação jornalística tem o seu valor condicionado pela probabilidade menor do evento (como vai sugerir a teoria da informação e os teóricos da comunicação). Evento muito provável, sem acompanhamento temporal e sem proximidade à ocorrência do acontecimento referencial pode ser informativo, mas não é jornalístico. Por isso, em nosso sistema de classificação, um evento desse tipo é informação fraca. No caso inverso, satisfeitas as três condições, temos a informação jornalística forte.

O valor social da informação jornalística, entretanto, não é absoluto. É relativo, isto é, depende de outras dimensões relacionais. Uma dessas dimensões (a quarta) se refere à forma jornal (Mouillaud). Um texto jornalístico impresso em folhas de papel ofício pode ter menos força social do que um texto de baixo valor jornalístico impresso num dispositivo jornal (ancorado em editoriais, com títulos, seções, fotos, legendas etc.). A última dimensão é a inserção do discurso no âmbito de um conjunto de outros discursos concorrentes sobre o mesmo tema, pelas distinções que opera, pelo reconhecimento do mesmo como um discurso do campo midiático. O valor social do discurso num determinado mercado pode deslocar a sua força para baixo ou para cima em termos de informação jornalística. Isto é, um discurso sobre um acontecimento atual, que acompanhe o desenrolar, e seja sobre um evento pouco provável, pode restar sem reconhecimento no campo midiático (isto é, pode resultar num discurso com baixo poder de agendamento).

A reflexão jornalística tem características especiais que a diferenciam do texto reflexivo em geral. Em geral, o texto reflexivo mais evidente é tratado como opinativo. Nem sempre o material “opinativo” das ONG’s em

mídias digitais é jornalístico, na medida em que a “opinião” não se desenvolve em torno dos eventos, nem dos acontecimentos referenciais que compõem o quadro da notícia. As proposições e argumentos se referem muitas vezes a temas eletivos que não estão incluídos na agenda jornalística (embora possa compor a agenda de determinados campos específicos com as quais as ONG’s trabalham: ecologia, mulheres, crianças etc.). Isto é, as problematizações, elucidações, avaliações etc. ocorrem, aparentemente, sobre assuntos recolhidos numa agenda que pertence ao conjunto das ONGs que concorrem em torno de um determinado tema (ecologia, infância etc.), seus programas, formas de acesso direto aos acontecimentos que irrompem no cenário midiático (e será necessário aqui verificar em que medida essa irrupção agenda o subsistema midiático fundado em fortes capitais econômicos e políticos, isto é, a chamada grande imprensa). Sugerimos que os critérios de classificação da reflexão jornalística partam da informação jornalística.

A terceira dimensão que abordamos é a do discurso político. O discurso político encontra sua singularidade e legitimidade ancorada no campo político. O campo político é lugar de especialistas, como diz Bourdieu, que requisita um monopólio da fala, decorrente de uma competência que supõe uma formação especial, e de uma preparação de seus integrantes para participarem da concorrência pelo poder. Mesmo não se constituindo em partidos políticos, as ONG’s são instituições que disputam o espaço público no âmbito deste campo, e, por isso mesmo, nele se inserem como interlocutores que disputam os leigos, legitimam as autoridades, creditam ou debitam popularidade a todos aqueles que compartilham sua temática, possuindo seus próprios capitais políticos (militantes, sedes, siglas, programas, congressos, funcionários, etc.). A dimensão política do discurso das ONG’s, portanto, expressa sua condição de pertencimento na constituição do campo político (inúmeros políticos tem parcela de sua legitimidade autorizada por movimentos como esses). Porém, nem sempre o discurso das ONGs é “francamente” político, ou seja, um discurso voltado para o questionamento, avaliação e programação

das políticas públicas, de mobilização dos militantes e da ação social para a execução de um programa, etc. As dimensões políticas podem ser dissimuladas, decorrência de uma dependência de recursos governamentais para o seu funcionamento (o que pode implicar em determinados pactos sobre o modo de dizer). As dimensões observáveis no discurso são a tematização de objetos pertencentes (virtual ou realmente) à esfera pública, a incidência nas políticas públicas estatais, a mobilização de simpatizantes, funcionários e militantes à ação política, etc.

Já as dimensões relacionadas a reflexão partem de nossa perspectiva teórica de que o texto é, em sua constituição ontológica resultante de uma ação social, necessariamente uma forma de reflexão. Desenvolvemos essa abordagem em vários artigos em que tratamos a produção de sentido advindas da linguagem (Ferreira, 2002a, 2003a; Ferreira e Dayan, 2003c). Piaget afirma isso, ao dizer que a linguagem requisita um reflexionamento perante o sentido da ação. Através da linguagem, afirmamos que o jornalista reconstitui ações de um acontecimento, coordena ações num tempo e espaço diversos do ontológico, categoriza os eventos, num processo de reflexão ascendente que reconstitui os observáveis sugeridos em seu discurso. Isso indica as dificuldades do conceito de informação. Se a informação se refere ao relato, afirmamos que ela não existe sem a opinião, na medida em que essa se constitui em torno dos processos de reflexão, substrato da argumentação e avaliação. Se o texto já é reflexão, o relato já é opinião e comentário.

Isso não desfaz a possibilidade de uma diferenciação de textos mais ou menos argumentativos. É esse degradê que dificulta a análise categorial estática, e expõe os limites da análise de conteúdo. As formas possíveis de reconstituição das ações, a coordenação entre eventos no texto, a comparação entre acontecimento concorrentes (a guerra do Iraque e o do Golfo, o governo Lula ou de FHC), as categorizações (indiciais ou explícitas) das personagens e acontecimentos, podem estar mais ou menos subordinadas aos observáveis relatados. Esses são processos de regulação, através dos quais o jornalismo se adapta à construção social dos objetos de

discurso, coordena suas perspectivas com seus concorrentes, e integra olhares conforme determinados perfis institucionais. Num jogo sem fim entre conteúdos observados e formas possíveis de relatar, o corte se faz na temporalidade do campo jornalístico e nos tempos de seus dispositivos específicos (rádio, televisão, etc.), nas agendas concorrentes no espaço público, disputadas no campo das mídias.

Nesse processo, há um nível específico relacionado ao dispositivo (Mouillaud, 1997, Ferreira, 2002b, 2002c). A informação jornalística é produzida em rotinas e objetivada em textos estruturados em formas categoriais. A distribuição em editoriais, seções, capa, títulos, legendas, fotos, etc. se constitui num processo de diferenciação, distinção e classificação incorporados às rotinas produtivas, que localizamos como um sistema sócio-técnico de produção discursiva e cognitiva do mundo. E, nesse sentido, a forma jornal remete já a uma reflexão que atravessa a produção, circulação e consumo de informações jornalísticas. Aqui, quanto maior a diferenciação, distinção e classificação em formas, maior o nível de reflexão.

Das reflexões à construção de marcas

A partir dessas reflexões teóricas, investigamos essa tríade na perspectiva de marcas discursivas. A forma jornal é observada numa organização do espaço – signo na forma de lead, editoriais, seções, colunas, links, foto, legendas, títulos, assinaturas, citações, etc. (Mouillaud, 1997). A atualidade abrange a presença na esfera do enunciado nas marcas de localização do acontecimento em três modalidades temporais (presente, passado e futuro), nas técnicas de lead, na processualidade operada através de títulos referenciais e informacionais. No título, o acontecimento é presentificado; no artigo, as diversas temporalidades são recuperadas. O apagamento em relação a data do acontecimento pode ocorrer também pela omissão do verbo (o que significa omitir o tempo do acontecimento), fechando o título numa classificação do acontecimento, sendo a classificação um trânsito do título informacional para o título referencial. Nesse sentido, o efeito-presente do texto jornalístico relati-

vamente a data do acontecimento será buscado no texto do artigo, em oposição ao efeito de atualidade buscado no enunciado (do título).

Apaga-se também atos diversos, distribuídos no discurso, que registrariam a presença de outros agentes do processo enunciativo. Nesse sentido, o acontecimento sai, através das operações sobre os enunciados, da esfera narrativa (história que se conta num tempo sobre eventos distribuídos em tempos e espaços localizados, incluindo agentes do processo enunciativo) e “vai” para a esfera da classificação (o que significa para nós, o ingresso no texto, ou do enunciado, na esfera da ordem argumentativa, ou reflexiva).

O texto tem as marcas do desenrolar através de três operações marcadas no enunciado. Primeira, através de outros discursos dos agentes do processo enunciativo, há o título anafórico (Mouillaud, p. 105). Nesse caso, aparecem o recurso aos artigos definidos (o, a, os, as) a partir dos quais o texto lembra “os acontecimentos antes do número e dos quais a duração excede a duração quotidiana. O título anafórico confere ao jornal uma temporalidade específica” (p. 105). Nesse tipo de título, há uma atualização do acontecimento através de diversos níveis de categorizações. Num primeiro nível, o acontecimento remete a classes e paradigmas gerais (tipo “a caso Zé Dirceu...”, “A crise do Oriente...”). Esse nível, chamamos de condensação. Num segundo nível, ocorre a ressemantizações através de outros níveis de tematizações (exemplo: no caso da plataforma da Petrobrás que afundou, isso aparece na ressemantização do acontecimento como acidente, escândalo, problema sindical, drama familiar...).

A baixa probabilidade foi pensada em termos relacionais. Um acontecimento pouco provável é um acontecimento que tem um valor discursivo forte relativamente a outros discursos. A presença discursiva das ONGs visa preencher lacunas discursivas no campo das mídias, procurando gerar um novo fluxo, em torno de falas sobre acontecimentos pouco prováveis de serem ditos pelas mídias hegemônicas. Aqui, o importante é a fala diga algo de novo (não porque é atual, mas porque não foi dito) do tipo: nunca ocorreu este tipo

de evento; há muito tempo não ocorre; mas há também o que ocorre normalmente, o que significa acontecimento de rotina (habitual); média probabilidade, acontecimento ocorre diversas vezes com o transcorrer do tempo.

O agendamento é o inverso do anterior. Aqui, o importante é se falar sobre algo que é falado pelos outros, que pertence ao fluxo de interações entre várias campos sociais, que através de suas instituições, estabelece estratégias de atualização informacional. O agendamento deixa marcas em processos enunciativos, onde agentes de enunciação aparecem com outros enunciadore (de outras instituições e/ou campos sociais) e agentes de enunciados (de outras instituições e/ou campos sociais), ancorados em tempos diversos (fala-se em alguém num determinado tempo e espaço).

A partir dessas marcas construías foram configurados os seguintes dados agregados (Tabela 3).

A dimensão reflexão inicia-se com a categorização, ou tematização. Muitas vezes, inicia com a ONG classificando a sim mesma. Depois, classificando os outros, e assim por diante, criando um sistema classificatório. As marcas da categorização são verbos que indicam pertencimento de um indivíduo (ou coleção) a outra coleção, ou exclusão dos mesmos de outra coleção, através de uma determinada ação. Ou seja, é quase impossível falar sem categorizar (através de conjunções – soma, disjunção – subtração, restrições, oposições, causalidade, etc.). Esse processos aparecem como confrontação entre discursos – confrontar discursos é uma forma de reflexão. Assim, no campo das mídias, podemos confrontar Rigotto com Olivio, Lula com FHC, etc., ou comparação dois discursos, ou dois acontecimento sobre os quais a mídia fala. Exemplo: a guerra do Vietnã com a Guerra do Iraque – uma guerra com ideologia, uma guerra sem princípios; ou, as duas guerras são decorrentes de interesses econômicos; etc. A diferenciação nasce da comparação (falar das diferenças sobre um determinado acontecimento): Guerra do Vietnã (conjuntura de confronto entre ex-União Soviética e EEUAA); guerras no Oriente (conjuntura de acirramento cultural entre ocidente e oriente; entre sociedade de mercados e sociedades pré-mercantis; entre

Tabela 3 - As colunas abaixo agregam dados relativos às dimensões construídas (respectivamente, informação, atualidade, desenrolar, baixa probabilidade e agendamento). Assim, é interessante verificar que a ausência de desenrolar indica uma fragilidade de inserção da informação no fluxo da produção jornalística industrializada. A forma jornal e a probabilidade são médias, indicando também formatos em que os textos, mesmo quando informativos, estão integrados a dispositivos não jornalísticos e uma tendência a produzir acontecimentos de rotinas (mesmo que essas sejam do escopo das ONGs). Os pontos fortes estão na atualidade (de suas atividades) e no agendamento (que aparece forte, como vimos no item campo de pertencimento dos agentes do processo enunciativo, como agentes do enunciados diferenciados).

	111	112	113	114	115
100	0	1	1	4	9
200	0	0	0	0	0
400	1	3	2	1	3
500	54	50	19	31	45
600	0	4	1	0	2
700	0	0	0	0	0
800	0	1	0	0	0
900	19	27	6	8	26
1000	24	22	2	12	27
1100	0	16	1	11	26
1200	24	22	1	12	35
1300	21	24	1	7	33
1400	0	2	0	2	10
1500	21	17	3	16	21
1600	6	15	1	5	22
1700	10	12	3	11	19
1800	8	8	1	1	9
1900	0	19	1	4	23
2000	4	8	0	0	10
2100	25	21	4	6	26
2200	31	23	0	13	29
2300	1	20	0	6	16
2400	69	99	6	30	113
2500	5	4	0	3	4
2600	26	23	1	10	18
2700	29	32	0	20	28
2800	20	35	4	24	26
2900	2	31	0	11	24
3000	0	6	1	1	7
3100	0	23	0	15	19
3200	0	23	0	4	3
	82	177	6	88	129

muçulmanos e cultura judaico-crista). E, finalmente, a integração nasce também da comparação entre eventos e discursos diferentes, mas, na integração, não se busca a diferença. Se busca um lugar de identidade entre acontecimento diversos, recorrendo a um patamar em que as

duas guerras são compreendidas como um processo único, do tipo: ambas se fazem contra os EUA, portanto, são conflitos vinculados a hegemonia desse Estado-Nação, contra culturas alternativas (ideológicas, religiosas, políticas e culturais - Tabela 4).

Tabela 4 - Os dados agregados indicam a fragilidade em termos de processos reflexivos no discurso das ONGs. Essa fragilidade indica a alta de presença de marcas de um discurso opinativo. A opinião é um embrião do processo reflexivo, que só através de diferenciações atinge os níveis do discurso teórico e as grandes condensações simbólicas. Aqui encontra-se uma contradição entre o esforço de institucionalização e os níveis de legitimação (Berger e Luckmann, 1985, p. 129). Essa contradição reduz o potencial das estratégias de institucionalização observadas nas mediações construídas através das representações sociais, do legislar, moralizar e ordenar o “bom caminho” social.

	121	122	123	124	125
100	16	0	2	0	0
200	1	0	0	0	0
400	13	0	4	0	3
500	17	27	21	5	16
600	10	3	7	1	1
700	2	0	0	0	0
800	3	0	1	0	0
900	12	5	14	2	0
1000	21	0	8	0	0
1100	28	0	4	0	0
1200	32	3	9	4	0
1300	23	0	10	0	0
1400	10	0	2	0	0
1500	19	9	14	3	3
1600	30	1	3	0	0
1700	19	0	1	0	0
1800	7	0	0	0	0
1900	4	0	3	0	0
2000	17	0	3	0	0
2100	21	1	3	1	0
2200	31	7	8	1	2
2300	15	1	1	0	0
2400	95	9	18	2	2
2500	5	0	0	0	0
2600	34	6	2	0	2
2700	26	6	3	2	1
2800	34	1	2	0	0
2900	25	1	0	0	1
3000	9	0	0	0	0
3100	19	0	0	0	0
3200	19	0	0	0	0
	171	14	7	2	4

Consideramos que o discurso pela ação política tem como objeto questões da esfera pública. Mas quais são essas questões? Elas variam. Exemplo: A Revolução dos Cravos foi feita tendo como temas as grandes questões da esfera pública (a democracia, a propriedade da terra, os direitos dos trabalhadores, e assim por diante). Mas, hoje, na

manifestação do 25 de Abril, data da Revolução dos Cravos, havia quem pedisse investimento público em calçamentos e esgotos. Portanto, podemos alargar o conceito de objetos da esfera pública: são todos aqueles tratados pelo Estado (do calçamento a violência), e também todos aqueles que, mesmo sem trato pelo estado, as ONGs pretendem transfor-

mar numa questão de políticas de Estado, ou tema de debate na “praça pública”, envolvendo agentes sociais localizados em vários campos sociais.

As marcas de mobilização vão se caracterizar pela chamada a ação estrito senso. Uma passeata, uma caminhada, um ato coletivo e /ou individual, uma ocupação, um convite para envio de e-mails, cartas, utilização de adesivos, camisetas, etc. Isso pode ter como público-alvo militantes, simpatizantes ou população em

geral. As de organização se refere às agendas, datas, espaços materiais de atividade (prédios, cidades, estados, nações), cronograma de desenvolvimento das atividades, quadros com responsabilidades diferentes, etc. (saldo). Marcas de um projeto pedagógico implica em cursos, cartilhas, bibliografia, textos, discursos de formação, tempo para formação, quadros preparados, com capacidade de agir e discursas sobre o tema da ONG, etc. (Tabela 5)

Tabela 5 - Agir, organizar e formar. Essas três dimensões se destacam como marcas de um discurso que responde às rotinas das ONGs. Relacionadas às outras dimensões, elas indicam enunciados vinculados ao campo político herdado da modernidade (em especial, do movimento social-democrata e socialista).

	131	132	133	134	135
100	11	5	3	2	0
200	0	0	0	0	0
400	20	11	6	16	0
500	45	19	29	14	8
600	7	2	9	6	3
700	1	0	4	3	0
800	3	1	2	1	1
900	28	10	13	14	4
1000	26	3	12	12	0
1100	10	10	30	22	2
1200	35	1	19	10	1
1300	32	4	16	20	0
1400	13	1	11	10	9
1500	24	15	22	1	11
1600	22	10	28	5	4
1700	23	7	20	14	1
1800	13	2	5	8	0
1900	15	7	31	22	1
2000	9	4	17	14	0
2100	23	5	22	23	6
2200	30	12	20	16	3
2300	24	6	17	17	3
2400	114	36	112	100	13
2500	5	0	3	2	0
2600	23	6	23	18	3
2700	29	5	16	5	4
2800	33	2	20	9	0
2900	25	3	13	14	2
3000	6	3	9	6	2
3100	22	1	16	6	2
3200	19	0	9	11	5
	162	20	109	71	18

Algumas observações finais

Se considerarmos as dimensões acima para caracterizar o que chamamos de informação jornalística, podemos afirmar que a maioria dos sites de ONGs que categorizamos encontra-se num nível inferior e médio inferior de informação jornalística. Os limites são: uma grande quantidade de informação não jornalística acompanhada de alguns casos de informação estritamente jornalística (nas quais encontramos as dimensões: acontecimento próximo no tempo, com acompanhamento do desenrolar e eventos poucos prováveis). As primeiras evidências dos dados coletados indicam que o valor jornalístico da informação é promovido nos sites conforme os capitais econômicos, políticos e culturais das ONGs.

Assim, os sites das ONG's *Greenpeace* e *ISA* oferecem discursos do tipo jornalístico. Porém, essa oferta está condicionada. No *Greenpeace*, parte dos textos jornalísticos informativos é apropriada na perspectiva opinativa, sendo a informação jornalística e não jornalística oferecida através de links externos a outros jornais e instituições (o que remete, às vezes, a um espaço público entre instituições que não passa pela “grande imprensa”). Já o *ISA* produz, através de colaboradores e funcionários, textos jornalísticos vinculados aos seus objetos de discurso. Por sua vez, o *Greenpeace* também reproduz e edita textos produzidos por suas agências com um formato reflexivo elaborado (seus *Briefings*). A correlação entre ocorrência do discurso jornalístico e capitais incorporados (*Greenpeace*, *Agirazul* e *Isa*) é um indício de que não há jornalismo sem capitais (sendo o capital econômico somente uma condição do trabalho especializado requisitado a sua produção).

A interpretação desse valor creditado ao discurso jornalístico pelos sites das ONGs é de vários tipos. Em termos endógenos, o discurso perde valor se ele não circula; a informação jornalística é o ponto dinâmico dos discursos dos sites; em termos exógenos, o valor do discurso é indissociável de um mercado para o qual ele se dirige, mercado esse demarcado pela agenda do espaço público. Esse processo gesta um elo fundamental da hegemonia no campo midiático,

proporcional ao grau de dependência e subordinação (por partes dos sites assinados pelas ONGs) à produção de informação jornalística realizado pelo subsistema midiático fundado sobre fortes capitais econômicos e políticos (ou seja, à “grande imprensa”). Ou seja, parte das informações jornalísticas das ONG's é gerada na “grande imprensa”, ou em agências de notícias (como a Agência Brasil).

Já o discurso político de caráter jornalístico, num só movimento, articula discurso político, opinião e acontecimento, num feixe em que o jornal (mídia) é o partido (portanto, instituição do campo político), que chama seus militantes, funcionários e públicos à ação. Essa é uma das modalidades. Poucas ONGs conseguem fazê-lo. Esse é o caso das ONG's com fortes capitais culturais, econômicos e políticos (como o *ISA*). Nesse caso, se inserem as agências temáticas (como a *Ecoagência de Notícias* e a *ECOM – Ecologia e Comunicação*) como produtoras de mídias e notícias. Por essas vias, ocorre o agendamento da “grande imprensa” pelas mídias das ONGs, inclusive gerando os “textos informativos” dos jornais localizados em posições de concentração de capitais econômicos e políticos.

Portanto, as disposições discursivas das ONGs em mídias digitais nos indicam condutas diversas. Por um lado, há apropriação dos discursos jornalísticos como um dos fatores dinâmicos dos fluxos midiáticos em sites. Essa apropriação de discursos ocorre, em grande medida, através de um jornalismo “opinativo”, em que proposições, avaliações e críticas são feitas conforme os acontecimentos relatados na grande imprensa. Assim, o subsistema “grande imprensa” é legitimado e, ao mesmo tempo, criticado. Por outro lado, as ONGs criam uma agenda própria, vinculada a sua ação político temática, em que constituem uma singular associação entre informação jornalística da própria ação (acesso direto e disruptivo à atualidade, desenrolar e improbabilidade) e discurso político (em que militantes, funcionários e simpatizantes são chamados à ação). A legitimação do discurso das ONG's também ocorre quando o subsistema “grande imprensa” aceita os temas propostos pela ação política, e incorpora os mesmos em sua agenda. Esse

é o caso do Sea Shepherd. Sua ação política agenda a mídia e, além disso, os textos relativos aos acontecimentos que cria têm elevado grau de aproveitamento nas mídias digitais, sempre reproduzidos muitas vezes na íntegra.

Porém, as classificações possíveis dos textos conforme apresentados anteriormente não esgotam a problemática da distinção entre mídias digitais assinadas pelas ONG's em determinados mercados temáticos. A diferenciação ocorre em vários níveis. O primeiro deles é do acesso aos meios de produção. Muitas ONG's utilizam servidores disponibilizados por outras instituições, tendo uma vida instável. Isso pode estar vinculado aos capitais econômicos, políticos e culturais, mas é necessário investigar em que medida as dimensões especificamente comunicacionais se articulam os processos sociais macroestruturais. O uso do blog como recurso foi observado como uma alternativa sem sucesso (no sentido da produção e circulação da informação jornalística).

Uma grande quantidade dos sites que se mantêm estáveis na rede são de informações e artigos opinativos com baixo valor jornalístico (isso é, não preenchem os requisitos anteriores). Essa estrutura está presente inclusive nos sites que apresentam textos jornalísticos renovados com uma certa temporalidade. Ou seja, os sites das ONGs não são jornalísticos, nem portais, mas sim fortemente institucionais, e a notícia aí encontra-se portanto numa outra forma, em que o conjunto localiza o discurso jornalístico numa totalidade diferente do jornal. Em geral, a notícia é vinculada a linques “notícia”, os quais não são diferenciados em editorias, e a única forma de organização é temporal (data de edição). Isso indica dois processos contraditórios: se a ocorrência do texto jornalístico indica anuência à forma jornal, a indiferenciação da forma jornal indica uma estratégia que a subordina a outras estratégias comunicacionais (do tipo comunicação institucional).

Bibliografia

Araújo, Inesita. *A reconversão do olhar*. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2000.

Authier-Revuz, Jacqueline. *Palavras incertas. As não coincidências do dizer*. Campinas: Unicamp. 1998.

Bardin, Laurence. *L'analyse de contenu*. Paris. Presses Universitaires de France. 1997.

Bourdieu, P. *O poder simbólico*. São Paulo: Difel. 1989.

Bourdieu, P. *Coisas Ditas*. 1. Ed. São Paulo. Brasiliense. 1990.

Bourdieu, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

Bourdieu, P. *Journalisme et éthique*. Actes du colloque fondateur du centre de recherche de l'Ecole Supérieure de Journalisme (Lille), Les cahiers du journalisme, Juin, nº1. 1996.

Bourdieu, P. *A economia das trocas linguísticas*, 1. Ed. São Paulo: Edusp. 1996.

Bourdieu, P. *Razões práticas*. 2. Ed. São Paulo: Papirus. 1997.

Bourdieu, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1997b.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. - 2. ed. - Madrid: Taurus, 2000.

Braga, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. In: FAUSTO, Antônio, PRADO, José Luis, PORTO, Sérgio. *Campo da comunicação – caracterização, problematizações e perspectivas*. p. 11-40. 2001.

Charaudeau, P. *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan. 1997.

Charaudeau, P. *Langage et société*. Papier de travail. Paris: Maison des sciences de l'homme. 1984.

Correia, João Carlos. *Comunicação e cidadania. Os media e a fragmentação do espaço público nas sociedades pluralistas*. Lisboa: Horizonte, 2004.

Dias, Renata de Souza; **Ferreira**, Jairo. "Movimentos de Resistência Global: a transformação das relações entre o campo político e midiático". In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - NP Comunicação e Cidadania. Porto Alegre: PUCRS, 2004. v. 1, p. 1-15.

Esteves, João Pissarra. "A formação dos campos sociais e a estrutura da sociedade

moderna". In: *A ética da comunicação e os media modernos. Legitimidade e poder nas sociedades complexas*. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. 2002.

Faircough, Norma. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.

Fausto, Antônio. *Comunicação e mídia impressa. Estudos sobre a aids*. São Paulo: L Hacker Editores. 2001.

Ferreira, J. *Campos de significação e conhecimento em dispositivos digitais: análise das interações discursivas em listas de discussão*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 498 f. Tese (Doutorado em Informática na Educação) - Programa de Pós Graduação em Informática na Educação, Faculdade de Educação. UFRGS. Abril. 2002a.

Ferreira, J. "Jornalismo como campo: do homogêneo ao heterogêneo". In: *Revista Fronteiras*. Vol. IV, número 1, junho. 2002

Ferreira, J. "Dispositivos discursivos e o campo jornalístico". *Ciberlegenda*, <http://www.uff.br/mestcii/rep>, v. 9. 2002b.

Ferreira, J. "Níveis de significação (questões epistemológicas em torno das interações discursivas)". *Significação*, SP : CEPPI - ECA/USP, v. 1, n. 19, p. 51-73, 2003a.

Ferreira, Jairo Getúlio. "Campo acadêmico e epistemologia da comunicação". In: 12 ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 2003, Recife. 12 Compós. Recife: UFPE. 2003b.

Ferreira, Jairo; **Dayan**, Silvia Parrat. "Quelques points pour une approche épistémologique du discours". *Revue Sudlangue*, Dakar - Senegal JUN, v. 2, p. 157-164. 2003c.

Mouillaud, Maurice & **Dayrell**, S. [1997]. *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15. 1997.

ONGs: um perfil: cadastro das associadas à ABONG. São Paulo : ABONG, 1998. xvi, 203 p.

Rodrigues, Adriano. "O acontecimento". In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo : questões, teorias e estórias*. Lisboa : Vega. 1993.

Rodrigues, Adriano. *O discurso mediático*. Lisboa: Mimeo. 1996.

Traquina, Nelson. *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Veja. 1993.

Traquina, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos. 2001.

Verón, E. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, Editora da USP. 1980.

Verón, E. “Quand lire c’est faire: l’énonciation dans le discours de la presse écrite”. *Sémiotique II*, IREP (Institut de Recherches et d’Etudes Publicitaires), Paris. 1983.

¹ Os fundamentos teóricos das reflexões aqui desenvolvidas estão em vários artigos do autor.

² Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos.

³ A pesquisa é desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCC da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, Rio Grande do Sul, Brasil, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul – Fapergs. Abrange uma parceria com a pesquisa Teoría y práctica de la investigación y la intervención en comunidades y organizaciones sociales. Implementación de un método y dispositivos innovadores en comunicación comunitaria, coordenada pelo professor Eduardo Vizer, na Universidade de Buenos Aires. Bolsistas de Iniciação Científica: Cláucia Ferreira da Silva e Soraia Zimmermann. O universo estudado é de 35 ONG’s (2/3 das quais no tema ecologia) e cerca de 1200 textos.

⁴ Essa tríade retoma, com algumas modificações, as clássicas funções do jornal político da social-democracia d’ O que fazer, de Lenin (informar, conscientizar e organizar).

Periodismo de “código abierto”: diversidad contrainformativa en la era digital

José María García de Madariaga¹

Tan importante como el relanzamiento mediático de los movimientos sociales favorecido por las nuevas Tecnología de la Información y la Comunicación (TIC), es el refuerzo organizativo que estos colectivos encuentran en ellas para configurarse como actores capaces de incidir en la deliberación social. Lo interesante de este paso cualitativo, aparte de su potencialidad en lo referente a relevancia social, es el proceso eminentemente deliberativo con el que se gestan y gestionan sus pretensiones y los contenidos de su construcción informativa de la realidad. A pesar de que la tecnología es en muchos sentidos causa y efecto de brechas sociales cada vez más grandes y profundas, también se ha hecho más asequible en términos económicos y culturales para el desarrollo de iniciativas colectivas. Muchas de ellas deben al abaratamiento y a la simplificación de los dispositivos electrónicos y digitales su propia existencia, no a las inquietudes que les lleva a fundarse. Es el caso de *Witness*², ONG que denuncia violaciones de derechos humanos en diferentes puntos del planeta a través de los propios testigos, quienes filman y editan reportajes con el material y la ayuda técnica de los voluntarios de esta organización.

Lo que nos muestra este tipo de iniciativas es que las nuevas TIC ofrecen un enorme potencial a la hora de explotar fórmulas colaborativas entre los miembros de los movimientos sociales para la comunicación de sus inquietudes, tareas y resultados e incluso para la elaboración de sus cometidos si su objetivo es eminentemente informativo. En este sentido, hay que fijarse especialmente en las ventajas que la digitalización brinda a la puesta en común de recursos y conocimientos. La colaboración en red, con todas sus variantes y formatos, se presenta así como la base operativa y conceptual de una forma de entender la organización que encaja perfectamente con el objetivo de

favorecer la deliberación social que le falta a la democracia representativa.

El impacto más profundo de la colaboración digital no es el que se deja ver en los movimientos ya formados y consolidados, sino el que abre un camino muy sugestivo para la formación de nuevos movimientos sociales. La prueba quizás más palmaria de esta tendencia a la participación desestructurada se materializa en procesos de intervención ciudadana como el que se vivió en Madrid el pasado sábado 13 de marzo, víspera de unas elecciones generales cuyas circunstancias y antecedentes neutralizaron la indiferencia de un 10% del electorado. El propio desarrollo comercial de Internet facilita opciones que pueden ser aprovechadas para establecer todo tipo de relaciones humanas que, si bien se caracterizan por la fugacidad, la irrelevancia social y la ausencia de compromiso, en no pocos casos sirven para poner de relieve inquietudes globales y locales de gran calado, al margen de su pequeña o nula repercusión en las agendas oficiales. Aparte de las múltiples formas de participación en foros, chats y listas de correo, quizás uno de los modelos que más han impactado en la comunicación social es el de los weblogs, diarios personales publicados en la Red que han proliferado de manera imparable desde 2002, muy particularmente durante las semanas previas al inicio de los ataques a Irak y mientras duraron los bombardeos. A través de ellos, millones de internautas publican sus inquietudes sobre cualquier asunto que se pueda imaginar³.

Asumiendo la dificultad de que Internet sirva por sí sola para convocar y estimular inquietudes sociales tal como mostraron las ensoñaciones emancipatorias de las radios y televisiones comunitarias desde los años 70 (Manuel Chaparro, 2002), la colaboración social mediante fórmulas digitales encuentra caminos mucho más prometedores y con resultados palpables. Un fenómeno

especialmente llamativo en este sentido es el que plantean los sistemas *Peer to Peer* (P2P), programas informáticos, que en su versión más lúdica permiten el intercambio de archivos entre los usuarios de Internet sin necesidad de la mediación de servidores, un modelo de transmisión que, si bien se aplica en gran medida de modo comercial, recoge el espíritu libertario de los orígenes contraculturales de Internet. Éstos son los sistemas como *eMule*, *eDonkey*, *Kazaa* y otros, que tantos quebraderos de cabeza están provocando en las industrias musicales y cinematográficas por la facilidad con la que permiten a los internautas copiar canciones y películas recién estrenadas; aunque también son los que facilitan el trabajo compartido de manera completamente descentralizada, como ocurre con el gestor de conocimiento y colaboración *Groove*⁴.

Pero sin duda son experiencias colectivas como la de *Independent Media Center* (IMC), conocida popularmente como *Indymedia*⁵, las que plantean las alternativas comunicativas más contundentes al modelo unidireccional y vertical que predomina en los medios de comunicación convencionales. *Indymedia* es una red mundial que recibe y publica informaciones y recursos multimedia aportados por testigos directos y no profesionales de los acontecimientos que se producen en todo el planeta, tanto los que aparecen en los medios convencionales como los que ni siquiera son mencionados. Esta red cuenta con servidores locales en múltiples enclaves del planeta que sirven de nodos para garantizar su principal objetivo: potenciar una forma de comunicación lo menos mediada posible, interactiva, comunitaria y transversal, mediante la construcción colectiva y permanente de la noticia. Aunque cada nodo tiene sus procedimientos, cualquier internauta puede publicar su información en el *Indymedia* que escoja, pasando por el único filtro de las votaciones de los lectores, que son las que determinan la ubicación más o menos destacada de los artículos bajo la supervisión de un equipo supervisor que no puede censurar nada⁶. En definitiva, se trata de una apuesta por lo que autores como Pierre Lévy (1999) o Derrick de Kerchove (1999) definen como inteligencia colectiva o distribuida, este último desde posiciones más tecnofílicas y macluhanianas.

Linux, modelo de creación colectiva

Otras iniciativas similares a *Indymedia*, con vocación participativa y global, como la *Asociación para el Progreso de las Comunicaciones* (APC)⁷, así como de tipo local o regional, como *Nodo 50*⁸, *Liberinfo*⁹, *Barrapunto*¹⁰ y muchas otras, participan del mismo espíritu de colaboración que trata de explotar los nuevos recursos tecnológicos para propiciar la distribución de competencias en los procesos de información. Lo que tienen en común estas organizaciones y plataformas organizativas es uno de los aspectos nucleares de la presencia y efectos de las nuevas TIC en nuestra sociedad global: *Linux*. Desde los puntos de vista operativo, conceptual y de los resultados, este sistema operativo es quizás la manifestación contracultural más extendida, consciente de sí misma, estable y creciente de esta sociedad globalizada y una de las más destacables que ha experimentado la humanidad. Si entendemos la contracultura como alternativa a la cultura dominante, *Linux* se presenta como la opción más completamente antitética de la hegemonía de las construcciones y los procesos de producción y consumo que inspira el pensamiento único.

De hecho, *Linux* es algo más que un sistema operativo que, aparte de ser libre y gratuito, ofrece una seguridad y una estabilidad funcionales mucho mayores que las de los sistemas operativos comerciales, incluido, por supuesto, el hegemónico *Windows* de *Microsoft*. Es además una alternativa conceptual y procedimental de producción cultural que se fundamenta en el trabajo colaborativo en red y en la superación del marco tradicional de autoría desarrollado durante la era industrial. *Linux* es la expresión más clara de una nueva ética, la del *hacker*, cuya esencia contradice profundamente a los planteamientos con los que se construyó la ética protestante que identificó Weber. Esta ética establece unas coordenadas nuevas para valorar el trabajo intelectual que desplazan el objetivo del reconocimiento profesional, en cualquiera de sus acepciones por el de la pasión, cuyo resultado debería ser la gratificación del entorno. Este cambio de matiz supone, según Pekka Himanen (2001), el origen de un nuevo espíritu, el de la era

de la información, radicalmente opuesto al del industrialismo protestante. Se trata de una concepción integral que rompe con el viejo espíritu capitalista y su idea de la propiedad que, contrariamente a las tesis de Rifkin sobre la era del acceso (2000), se refuerza aún más que en la etapa industrial, aplicándose de manera creciente en la información y el conocimiento a través de patentes, marcas, *copyrights* y todo tipo de contratos. Lo más interesante de este nuevo espíritu es que no abandona en absoluto los mecanismos del capitalismo, lo que lo convierte en una corriente contracultural de la que no puede apartarse el mercantilismo, pues forma parte de él. Como explica Himanen,

En realidad, propone una economía de libre mercado en un sentido mucho más profundo que en el léxico capitalista habitual, pero sin dejar de ser economía capitalista. (Himanen, 2001: 79)

Lo que distingue al modelo cerrado construido sobre la restricción del conocimiento mediante la exaltación de la propiedad intelectual, del modelo abierto representado por Linux basado en la colaboración y la descentralización, queda recogido en la elocuente metáfora que da título al ensayo del *hacker* Eric Raymond: *La catedral y el bazar* (1998). Ambos espacios representan dos formas opuestas de entender la producción cultural y su distribución: centralización, aislamiento e individualismo frente al desorden abierto y el intercambio horizontal. Y ambos modelos conviven estrechamente aunque, según Raymond,

Es posible que a largo plazo triunfe la cultura del software libre, no porque la cooperación es moralmente correcta o porque la “apropiación” del software es moralmente incorrecta (suponiendo que se crea realmente en esto último, lo cual no es cierto ni para Linus ni para mí), sino simplemente porque el mundo comercial no puede ganar una carrera de armamentos evolutiva a las comunidades de software libre, que pueden poner mayores órdenes de

magnitud de tiempo calificado en un problema que cualquier compañía. (Raymond, 1998, 27)

El espíritu del que habla Himanen y que imbuye de creatividad efectiva al bazar de Raymond es el mismo que inspira el ideario y la actividad de movimientos sociales como Wu Ming (antes conocido como Luther Blisset), que durante los últimos años se han especializado en buscar y aplicar nuevas fórmulas de la creación colectiva y acción política. Aunque Wu Ming es un conjunto de personas identificadas que, entre otras acciones y obras, ha ejercitado con notorio éxito la producción colectiva de obras literarias y científicas¹¹, la esencia más profunda de su existencia es la “singularidad múltiple”. La idea de “condividuo” aparece como fórmula para desconstruir los mitos cristalizados por y para la reproducción del poder como el de la fundación de EE UU o el del proletariado, y construir un mito nuevo y abierto que haga de la comunidad “una síntesis de conflicto y cooperación, una construcción interminable de situaciones sin perdedores, porque la victoria será el propio desarrollo del juego, así como la estipulación de nuevas alianzas temporales y la creación de reglas que incluyan alianzas temporales y la creación de reglas que incluyan su flaqueamiento y transgresión (Luther Blisset, 2000: 11-12). Wu Ming, que en chino significa “sin nombre”, presenta así la mayor subversión posible ante la exacerbación del individualismo:

Podría conformarme con decir que un nombre múltiple es un escudo para defenderse del poder existente cuando trata de identificar y encontrar a sus enemigos, un arma en manos de lo que Marx describió irónicamente como “el lado malo” de sociedad. En *Spartacus*, de Stanley Kubrick (E.E.U.U., 1960), todos los esclavos derrotados capturados por Crassus afirmaban ser Spartacus, igual que todos los zapatistas son Marcos y todos los míos son Luther Blissett. (Luther Blisset, 2000: 6)

Participación vs información restringida

Al calor de la cultura del código abierto surgen iniciativas de todo tipo animadas por la liberación de conocimiento (frente a la liberalización de los contenidos) y las ventajas de los nuevos soportes digitales para alcanzar “la supremacía del valor de uso sobre el valor de cambio” (Levy, 1999: 60)¹². Sin embargo, la gran contradicción que vincula al modelo abierto con el cerrado, al bazar con la catedral y a la identidad múltiple con el poder de la individuación es, como plantea Pekka Himanen,

la paradójica dependencia de la información codificada y cerrada respecto de la información abierta y, de libre acceso. Esta paradoja se halla en el corazón de nuestro presente: de hecho, si se considera con toda seriedad la dependencia de las empresas de tecnología respecto de la investigación, se debería decir que el dilema ético al que se enfrentan las empresas en la nueva economía de la información consiste en que el éxito capitalista sólo es posible mientras la mayoría de los investigadores continúen siendo “comunistas” [...] Sólo mientras se tenga libre acceso al saber científico, los añadidos marginales que se hagan a la información colectiva llevarán a espectaculares beneficios individuales. Esta paradoja se debe al hecho de que la sociedad red no está determinada únicamente por el capitalismo sino, en un grado cuando menos igual, por el «comunismo» científico. (Himanen, 2001: 79-80)

Efectivamente, aquí está el mayor riesgo del “fortalecimiento de los DPI [derechos de propiedad intelectual] y la creciente tendencia a considerar la información como una mercancía propiedad de alguien pueden poner en peligro la existencia de las reservas existentes de ‘información pública’ [...]: fomentar su apropiación por parte de individuos con objetivos económicos, haciendo desaparecer finalmente las conductas que no se hallan basadas en

motivaciones monetarias” (Mateos, 2001). Por el contrario, alternativas heterodoxas como el *Copyleft* o la *General Public License (GPL)*, “protegen” producciones colectivas como *Linux* de su apropiación por parte de intereses comerciales, sometiendo cualquier pieza de software que se le añada a las condiciones de apertura, transparencia y publicidad. Las comillas de “legales” y “protegidas” se deben a que, obviamente, sólo las instituciones públicas tienen la capacidad coercitiva de establecer y aplicar normas, y, al parecer, por el momento, favorecen a los intereses comerciales y privados más que a la salvaguarda de la accesibilidad y la transparencia del conocimiento y la cultura. Como concluye Mateos, “al aceptar definiciones cada vez más laxas de ‘originalidad’, los registros de DPI permiten la privatización de enormes conjuntos de información a los que basta con añadir extensiones ‘propietarias’”.

Los derechos del autor, tal como están planteados actualmente, más que una garantía de reconocimiento del trabajo y el mérito de los productores intelectuales y culturales, constituyen un instrumento eficaz para la salvaguarda de los intereses comerciales de las industrias culturales. Sin embargo, el profundo problema que supone la desprotección del trabajo creativo para la producción cultural de una sociedad tan sofisticada como la digital, podría encontrar mejor solución si se articulara, desde el punto de vista normativo e institucional, como uno de los elementos imprescindibles de una política comprometida con la universalidad del conocimiento y no con su restricción.

En el caso del periodismo, sus portavoces ya no pueden reclamar la exclusividad de su papel con el argumento de su autoría. Lo que más les refuerza en todo caso es su pertenencia al medio para el que trabajan, que es el que verdaderamente se beneficia de la pervivencia anacrónica del modelo actual de propiedad intelectual, como exponía Ignacio Escolar en el III Congreso de Periodismo Digital en enero de 2003:

Una sociedad de autores que se preocupara por el trabajo de los periodistas, del mismo modo que los músicos tienen una sociedad que les

protege [...] a lo mejor no es tan buena idea porque podemos estar haciendo el caldo gordo a intereses muy distintos al del autor.¹³

La conclusión que mostraba José Cervera en ese mismo congreso era aún más rotunda:

La propiedad intelectual está abolida de facto, sólo falta que las leyes se enteren. Lo que salvará a los autores de la copia indiscriminada será ‘la economía de la reputación’: si plagias, baja tu reputación en el mercado.¹⁴

Objetivo: abrir el núcleo de los discursos dominantes

Ante este panorama tan contradictorio, resultan especialmente valiosas las experiencias periodísticas que no se conforman con producir material informativo al margen o en contra de los discursos dominantes – tal como sucede con la mayoría de los weblogs –, sino que apuestan por fórmulas de integración que aspiran a incorporar en los medios convencionales las aportaciones de la ciudadanía y los movimientos sociales a través de los nuevos recursos tecnológicos. En los últimos diez años ha habido muchas experiencias de lo que se ha dado en llamar periodismo ciudadano¹⁵, pero *Jane's Intelligence Review*¹⁶ fue la primera publicación que puso en marcha en 1999 una iniciativa inspirada en el código abierto de *Linux* cuando sometió a la crítica de los usuarios expertos de *Slashdot*¹⁷ un artículo sobre ciberterrorismo y una lista de preguntas sobre sus contenidos antes de publicarlo. La respuesta fue tan contundente que el editor de *Jane's* decidió desechar el texto original y construir uno nuevo con los comentarios aparecidos en *Slashdot* y las clarificaciones y los datos que a continuación se solicitarían a algunos de los expertos de este site. Con ello se inauguraba una nueva forma de hacer periodismo en la que la redacción informativa se asemejaba al proceso en el que los programadores de *Linux* analizan, critican y retocan una versión beta de software.

A pesar de los ataques de algunos sectores profesionales a la concesión que suponía este experimento, la semilla de *Jane's* y *Slashdot* ha germinado de diversas maneras en diferentes medios digitales. En las mismas fechas nacía en Corea del Sur *OhMyNews*¹⁸, un sitio de noticias que basaba su estructura productiva en una inmensa red de corresponsales, formada hoy por 26.000 ciudadanos-periodistas que nutren sus páginas de todo tipo de informaciones y opiniones. Este medio participativo se ha convertido en el diario digital más influyente del país con una media de 14 millones de visitas diarias y dos millones de lectores, es decir, un 35% de la población surcoreana. De manera similar funcionan la publicación japonesa *JanJan*¹⁹, que también se ha erigido en serio competidor de los principales medios convencionales; o *GetLocalNews*²⁰, una red de sitios web desplegada por todos los Estados Unidos que recoge mediante una infraestructura de edición sencilla las inquietudes más presentes entre la ciudadanía local. Ejemplos más recientes y más localizados son los de *Santa Fe New Mexican*²¹ o *The Dallas Morning News*²², que se han convertido en puntos de referencia inevitables siguiendo el modelo de *OhMyNews*.

El llamativo de los último experimentos de periodismo participativo es el que Jason Calacanis inició en 2003 con *Weblogsinc.com*²³, una adaptación del código abierto al periodismo especializado que aspira a reunir a 300 socios bloggers expertos en diferentes áreas temáticas para superar los problemas de credibilidad y autonomía que padece el periodismo tradicional. Este proyecto supone una sistematización de lo que algunos medios convencionales como la *BBC* han empezado a asumir con la incorporación de espacios de publicación personal en sus páginas web. Si ya son muchos los precedentes en lo que se refiere a aportación de materiales audiovisuales y testimonios por parte de la ciudadanía para la producción informativa convencional en sus diferentes vertientes (no sólo en Internet), no son menores las expectativas que se abren en el desarrollo de esa línea de trabajo, dadas las potencialidades que brinda la cada vez más sofisticada y asequible tecnología móvil,

que pone en las manos de cualquier ciudadano una verdadera unidad móvil multimedia.

Las experiencias de periodismo ciudadano revelan de manera clara la profundidad de los efectos que las nuevas TIC están provocando en la esencia de la comunicación social. Son efectos que ya nadie rechaza como

síntomas contrastables de un nuevo marco teórico basado en los nuevos paradigmas comunicacionales, que plantean redefiniciones conceptuales en la comunicación periodística y en la mediación social ejercida hasta ahora por los periodistas, entre otros actores.

Bibliografía

Blissett, Luther. *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural*. Madrid, Literatura gris, 2000.

Bowman Shayne y **Willis**, Chris. *We Media. How the audiences are shaping the future of news and information*. The Media Center at the American Press Institute, 2003. Disponible en: <http://www.hypergene.net/wemedia> [Consulta: 13/2/2004]

Casacuberta Sevilla, David. *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Chaparro Escudero, Manuel. *Sorprendiendo al futuro. Comunicación para el desarrollo e información audiovisual*. Sant Cugat del Vallés (Barcelona): Los Libros de la Frontera, 2002.

Himanen, Pekka, *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*; prólogo de Linus Torvalds; epílogo de Manuel Castells. Barcelona: Destino, 2002.

Kerckhove, Derrick de. *Inteligencias en conexión: hacia una sociedad de la web*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

Mateos García, Juan. *Derechos De Propiedad Intelectual Y Espacios De Información Pública* [en línea]. En: University of East Anglia Norwich, 2001. Disponible en: <http://www.uea.ac.uk/~j013/wipout/essays/1012garcia.htm> [Consulta: 20/09/2003]

Rifkin, Jeremy. *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.

Villate, Javier. "Periodismo de 'fuente abierta'". [En línea]. Enredando, 1999. Disponible en: <http://www.enredando.com/cas/cgi-bin/enredantes/plantilla.pl?ident=77>. [Consulta: 12-agosto.03]

Wolton, Dominique. *Sobrevivir a Internet: conversaciones con Olivier Jay*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Wu Ming. *Esta revolución no tiene nombre*. Madrid: Ediciones Acquarela, 2002.

profesional con el mantenimiento diario de sus *blogs* personales, en los que presentaban versiones más heterodoxas de sus crónicas y reportajes. La *CNN* llegó a censurar a su reportero Kenin Sites, prohibiéndole la publicación de su diario en Internet. Otras cadenas adoptaron posturas más inteligentes ante tal bifurcación narrativa: la *BBC* no sólo consintió que sus enviados desarrollaran sus diarios personales de guerra, sino que lo alentaron facilitándoles espacio en su servidor para alojarlos.

⁴ <http://www.groove.net/>.

⁵ www.indymedia.org.

⁶ Cabe aquí destacar el enorme valor simbólico que tiene uno de los últimos proyectos de *Indymedia* desde el punto de vista de las contradicciones socioeconómicas de la globalización: *Indymedia Estrecho*, una iniciativa en plena fase de creación y en la que están participando diversos movimientos sociales de Andalucía, Canarias y el Magreb. Como contrapartida, hay que señalar otro de los nodos de la red de *Indymedia*, la de Madrid, donde la coordinación de las votaciones de artículos punto fundamental en cualquier *Indymedia*, como hemos visto, fue motivo de excesivos enfrentamientos entre los principales participantes del nodo.

⁷ <http://www.apc.org>.

⁸ <http://www.nodo50.org/>.

⁹ <http://www.liberinfo.net>.

¹⁰ <http://www.barrapunto.com>.

¹¹ *Q*, *Manual de Guerrilla de la Comunicación, Esta revolución no tiene rostro*.

¹² Un buen ejemplo de la experimentación de nuevas fórmulas para socializar el conocimiento es el Libro Interactivo editado por el *Máster de Televisión Educativa de la Universidad Complutense de Madrid*, dirigido por Agustín García Matilla, cuyos contenidos se distribuyen a través de redes educativas y sociales con un precio por debajo de su coste y muy inferior al precio que tendría si se comercializara como cualquier producto multimedia.

¹³ *La Vanguardia*, 18 de enero de 2002. En: <http://www.lavanguardia.es/cgi-bin/noticialvd.pl?noticia=huesca180102&seccion=int...>

¹⁴ *Ibid*

¹⁵ Según Pew Center, al menos el 20 de los aproximadamente 1500 periódicos estadounidenses practicaron alguna fórmula de periodismo participativo entre 1994 y 2001 con resultados notablemente positivos.

¹⁶ <http://jir.janes.com/>.

¹⁷ <http://www.slashdot.com>.

¹⁸ www.ohmynews.com.

¹⁹ www.janjan.jp.

²⁰ getlocalnews.com.

²¹ <http://www.santafenewmexican.com>.

²² <http://www.dallasnews.com>.

²³ Weblogging.com.

¹ Universidad Rey Juan Carlos.

² <http://www.witness.org/>.

³ Durante la invasión de Irak, muchos corresponsales de guerra compaginaron su labor

El impacto de Internet en los medios de comunicación en España.

Aproximación metodológica y primeros resultados

José Pereira¹, Manuel Gago, Xosé López²,
Ramón Salaverría³, Javier Díaz Noci, Koldo Meso⁴
María Ángeles Cabrera, María Bella Palomo⁵

Historia de los cybermedios en España

Internet, como nuevo medio de comunicación, ha encontrado ya su lugar en las últimas aportaciones bibliográficas sobre historia del periodismo e historia social de la comunicación⁶. También se dedicó un capítulo a la perspectiva histórica en la que puede ser considerada la primera monografía sobre ciberperiodismo en España⁷. Han transcurrido diez años desde que en 1994 aparecieron los primeros medios de comunicación en la *World Wide Web* y disponemos ya de una cierta perspectiva temporal que permita, aplicando la metodología histórica, explicar la evolución del ciberperiodismo español. Precisamente, trabajan en este sentido parte de los miembros del proyecto de investigación “El impacto de Internet en los Medios de comunicación en España”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y reconocido con la referencia BSO2002-04206-C04-02, en el que participan las universidades de País Vasco, Navarra, Santiago de Compostela y Málaga.

Para empezar, disponemos de sendas bases de datos que permiten comparar la evolución del panorama de los cybermedios españoles en esos diez años. Entre los años 1994 y 1997 los profesores de la Universidad del País Vasco Koldo Meso Ayerdi y Javier Díaz Noci confeccionaron una base de datos, que se pretendía exhaustiva, con todos los títulos de cybermedios españoles, a partir de la ficha hemerográfica clásica de Jacques Kayser. Parte de los resultados de esa recogida de datos se publicaron en el *El periodismo electrónico: información y servicios en la era del ciberespacio*, a modo de apéndice, y, de forma muy resumida, un año después en *Medios de comunicación en Internet*⁸. Desde 2003, las cuatro universidades que trabajan en el mencionado proyecto de investigación nutren una base de datos con todos los cybermedios españoles actuales. La

comparación de esas bases de datos, y de otras parciales (por ejemplo, la que de ciberdiarios hizo Bella Palomo para el *Informe anual de la comunicación 1999-2000*), nos permitirá comprobar la evolución de los diferentes medios de comunicación a lo largo de una década, qué medios han sobrevivido y qué mutaciones han experimentado, así como qué otros medios han surgido, y también desaparecido, aprovechando las nuevas tecnologías.

Desde una perspectiva histórica, también nos interesa comprobar cómo se han desarrollado, en su primera década de vida, los estudios sobre ciberperiodismo. Otros aspectos nos interesan también: la evolución empresarial y la estructura de las redacciones de esos cybermedios, y también el público, tanto en lo que se refiere a su cuantificación como en lo que se refiere a los aspectos cualitativos. En definitiva, un enfoque social para un análisis historiográfico de este nuevo fenómeno comunicativo.

Mapa de cybermedios

“Mapa de cybermedios en España” es la primera parte de la investigación mencionada. En este caso, el objeto de estudio son todos aquellos emisores de contenidos que tienen voluntad de mediación entre hechos y público, utilizan fundamentalmente criterios y técnicas periodísticas, usan el lenguaje multimedia, se actualizan y se publican en la red Internet. Por supuesto, dentro de esta clasificación se encuentran todos los que dispongan de un ISSN (*International Standard Serial Number*) y los que son versiones de otros ya existentes, ya sean periódicos, radios o televisiones.

La ficha de análisis utilizada refleja dos grandes áreas: datos de identificación (nombre, ubicación, dirección, ...) y datos de publicación de la información (tipología, actualización, otros soportes, contenido, idioma,...).

Para realizar la muestra, el grupo ha diseñado una base de datos en línea a la que pueden acceder exclusivamente los codificadores y miembros de los equipos de investigación y que ha permitido una mejora en el proceso de recogida de datos.

Las fuentes que se han utilizado para elaborar este “Mapa de cibermedios” han sido las diferentes guías de comunicación publicadas en España, los directorios locales, un seguimiento de las informaciones publicadas o emitidas en prensa, radio o televisión, así como la búsqueda en los diferentes buscadores. Una vez recogidos los primeros datos, los codificadores comprueban exhaustivamente cada uno de estos cibermedios, para determinar o no su valía.

Los resultados del primer censo de cibermedios en España son los que se pueden ver en el siguiente cuadro:

Comunidade autónoma	Número de cibermedios	Porcentaje con respecto al total de España
Madrid	260	24,19 %
Cataluña	198	18,42 %
Andalucía	126	11,72 %
Euskadi	117	10,88 %
Galicia	61	5,67 %
Valencia	61	5,67 %
Castilla-La Mancha	53	4,93 %
Baleares	44	4,09 %
Aragón	30	2,79 %
Asturias	28	2,60 %
Navarra	17	1,58 %
Castilla-León	16	1,49 %
Cantabria	14	1,30 %
Canarias	14	1,30 %
La Rioja	13	1,21 %
Extremadura	10	0,93 %
Murcia	7	0,65 %
Melilla	4	0,37 %
Ceuta	2	0,19 %
Total	1075	100,00 %

Tipología de cibermedios

Una de las características fundamentales de los cibermedios que se han podido obser-

var en el transcurso de la investigación ha sido la variedad de tipologías que existen en la actualidad en España. Observamos que la gran mayoría parte de la concepción de cibermedio como prensa periódica. Esto ocurre en el 57,50% de los casos, lo que supone hablar de 617 cibermedios. Si continuamos con esta clasificación por tipologías, observamos que los cibermedios-radio acaparan el 23,3% (251) del total en España, seguidos de los cibermedios-televisión, con un 9,11% (98). El resto, son publicaciones de otros tipos no incluidas en las anteriores.

A este dato tenemos que añadir la confirmación de una sospecha que teníamos al inicio de la investigación: la mayoría de los medios de comunicación en Internet españoles tienen una versión en otro soporte. De hecho, los datos son muy claros: un 77,7% (835) de los cibermedios tienen un sucedáneo en otro soporte distinto frente al 22,3% (240) que sólo existen en la red.

Si nos referimos al tipo de contenidos, observamos un dato ciertamente interesante relacionado con la especialización. La investigación realizada indica que el 43% de los cibermedios realizan información especializada, frente al 57% que publican información de carácter general. El dato confirma que en Internet existe una gran preocupación por la especialización en los contenidos, lo que abre cierta esperanza en lo que se refiere a la calidad de los contenidos⁹.

Otro nuevo dato aportado por la investigación confirma el interés en la especialización: de los 462 (43%) cibermedios que realizan información especializada, 114 (24,67%) no tienen un equivalente en otro soporte, frente a los 348 (75,32%) que sí la tienen. Sin embargo, en los cibermedios de información general se observa una sensible disminución en el porcentaje de medios que no tienen más que una versión en Internet: un 20,55% frente al casi 80% de los cibermedios de información general que tienen más de un soporte.

Modelos de negocio

En nuestro estudio también nos interesan los aspectos empresariales. Y en este senti-

do, la palabra que describe mejor el panorama actual de los modelos de negocio en los cibermedios españoles vuelve a ser, sin duda, la heterogeneidad. De hecho, los medios hispanos en Internet presentan modelos de negocio diversos no sólo desde una perspectiva mediática – es decir, en función de si el medio matriz es un diario, una televisión o una radio –, sino también desde el punto de vista de las distintas cabeceras dentro de los diarios, por ejemplo, el abanico de modelos de negocio adoptados por las publicaciones va desde la total gratuidad al pleno pago. Toda esta diversidad actual en la adopción de modelos de negocio es un síntoma de la desorientación que padecen las empresas de comunicación en su propósito de asentar modelos de negocio sostenibles en sus publicaciones digitales¹⁰.

En los cibermedios hispanos actuales, hay quienes aspiran a la rentabilidad atrayendo audiencias masivas mediante la oferta gratuita de todos sus contenidos y la adopción de estrategias multiplicadoras de su visibilidad o, en expresión de Phil Meyer, de su “influencia”. No faltan tampoco quienes pretenden ser rentables con estrictos modelos de pago, si bien como se detallará a continuación apenas cabe incluir en esta categoría más que a unos contados cibermedios, entre los que destacan *Elpais.es* y las ediciones digitales de los diarios económicos. Aumentan asimismo los medios que tratan de alcanzar la deseada rentabilidad a través de una combinación de las dos estrategias anteriores. Y, por fin, hay medios que todavía se limitan a estar presentes en la Red, sin modelo de negocio alguno más que el de mantener una presencia informativa testimonial o, menos incluso, meramente corporativa. Estas estrategias coexisten en la Internet hispana actual¹¹ y dibujan los siguientes tres modelos de negocio que pretendemos analizar con detalle en nuestra investigación:

Modelo gratuito

Consiste en dar acceso a una oferta gratuita de contenidos y servicios interactivos, con la que los medios pretenden atraer a la mayor cantidad posible de usuarios para traducir esa audiencia en ingresos por

publicidad y servicios de comercio electrónico. Este modelo es el elegido por la mayoría de las publicaciones con presencia exclusiva en Internet (publicaciones digitales, confidenciales, *weblogs*, etc.), por los sitios web de todas las cadenas y emisoras de radio y televisión, y por la mayoría de las ediciones digitales de los diarios, sobre todo los de difusión regional.

Modelo de pago

Es aquél que obliga a los usuarios a pagar por la consulta de la totalidad – o, al menos, de la gran mayoría de las informaciones – y por el uso de los eventuales servicios interactivos de los medios. Este modelo ha sido incorporado por pocos cibermedios en España, pero existen no obstante algunos ejemplos muy significativos. El más destacado, sin duda, es el caso de *Elpais.es*, íntegramente de pago desde el 18 noviembre de 2002, salvo las secciones de ‘Participación’ y ‘Opinión’. Junto a este ciberdiario, han adoptado el modelo de pago, entre otros, la práctica totalidad de los sitios web de las agencias de noticias, algunas revistas (por ejemplo, *Hola*), las ediciones en Internet de la prensa económica (*Expansión*, *Cinco Días*, *La Gaceta de los Negocios*) y, en general, aquellos cibermedios cuyos contenidos gozan de un alto valor añadido por su utilidad profesional.

Modelo mixto

Es el resultante de la combinación de los dos modelos anteriores. Se distingue del modelo de pago en que, si bien se exige el abono por una cantidad significativa de contenidos y/o servicios, el usuario puede obtener un servicio informativo suficiente sólo con la oferta gratuita. La extensión de este modelo mixto está en aumento en los últimos años y alcanza a medios de diverso tipo, particularmente a los portales de Internet (que cobran, sobre todo, por algunos de sus servicios interactivos) y a las ediciones en Internet de algunos diarios sobre todo de difusión nacional (*El Mundo*, *Abc*), pero también de ámbito regional (periódicos del grupo Godó y del grupo Vocento) y local (*Diario de Navarra*, *El Periódico del Alto Aragón*, etc.).

Géneros

El impacto de Internet en los medios de comunicación también ha alcanzado a los lenguajes. El desarrollo de unos medios con características específicas, en una plataforma tecnológica diferente de las anteriores y dirigidos a un tipo de lector/usuario con hábitos nuevos, estaba llamado a producir nuevas formas de expresión para el periodismo. Y así ha ocurrido.

Durante su primer decenio de vida, los cibermedios españoles han desarrollado formas nuevas de expresión, al compás de lo que ocurría también en otros países. Partiendo del canon profesional establecido por la Redacción Periodística clásica, se han desarrollado las primeras formas específicas de codificación de los mensajes ciberperiodísticos, dando lugar así a lo que ya se ha dado en llamar una nueva *Redacción Ciberperiodística*¹². Estas nuevas formas encuentran un referente directo en los géneros procedentes de los medios impresos; no en vano, al igual que en los periódicos, en los cibermedios se habla, entre otros tipos de textos, de noticias, entrevistas, reportajes, columnas y editoriales. Sin embargo, el lenguaje ciberperiodístico ha comenzado a importar también formatos propios de los medios audiovisuales. El género de las crónicas simultáneas, profusamente utilizadas ya para el relato en vivo de eventos deportivos, y los encuentros o entrevistas en directo, son claro ejemplo de esta importación de formatos desde la radio y la televisión. De hecho, también formatos nacidos de la propia red, como las bitácoras o *weblogs*, han comenzado a ser incorporados como nuevos géneros periodísticos por parte de los cibermedios españoles.

La tradicional tendencia del periodismo a perpetuar rutinas profesionales abre paso, siquiera tímidamente, a nuevas formas específicas de presentación de los contenidos periodísticos. Nuestro estudio pretende describir esas novedades. Aspiramos a mostrar cómo las nuevas formas plenamente ciberperiodísticas se caracterizan por aprovechar cada vez más las posibilidades expresivas de la información en la red; a saber, fundamentalmente la hipertextualidad, la multimedialidad y la interactividad. Estos

son los factores que inciden más profundamente en la evolución actual de las formas del discurso periodístico. Los nuevos géneros ciberperiodísticos se caracterizan por desarrollar los géneros clásicos en alguno de esos tres frentes aisladamente o bien, varios o todos ellos a la vez.

No por casualidad, los investigadores de los nuevos lenguajes periodísticos coinciden en señalar a la infografía digital como el género que más ha evolucionado y ha aprovechado más a fondo las posibilidades expresivas de Internet¹³. La infografía digital es el género periodístico que recurre con más variedad a la construcción hipertextual, a la integración multimediática de soportes textuales y audiovisuales y, en menor medida, también a los juegos interactivos entre el género y el lector. En este sentido, puede decirse que los cibermedios hispanos son un vivero fecundo de nuevas formas ciberperiodísticas de discurso, por cuanto su producción infográfica digital es ampliamente reconocida como una de las mejores del mundo. Nuestra investigación tratará de comprobar la realidad de ese sentir común.

El diseño ciberperiodístico

Los cibermedios han evolucionado visualmente desde sus primeras experiencias en red entre las que destacan las vinculadas a cualquiera de los modelos ya definidos como el de reproducción facsimilar, así como el adaptado al nuevo medio, el digital o el más reciente modelo multimedia¹⁴. La aplicación práctica de este último se ha concretado fundamentalmente en el desarrollo de una infografía y una publicidad más interactivas. Entre los continuos intentos de adaptación del diseño al nuevo espacio mediático predominan todavía, las soluciones visuales procedentes del diseño gráfico¹⁵, que si bien han aportado jerarquización a los contenidos, así como claridad y orden en la presentación de información periodística, no han propiciado la apuesta por nuevas formas de diseño inspiradas en el lenguaje audiovisual, como por ejemplo la estructuración de las *webs* a partir de un guión. De igual manera, aunque ya se empieza a diseñar la información atendiendo a las posibilidades de hipertextualidad, multimedialidad e

interactividad, faltan soluciones visuales basadas en la personalización de los contenidos, así como en el conocimiento de las audiencias y en la accesibilidad que ofrece la red y que no contemplan un gran número de cibermedios. En los últimos años, los cibermedios han experimentado casi anualmente nuevos diseños, lo que favorece la adaptación a las nuevas tecnologías y soportes (pantallas de ordenador, televisor, móviles, PDA, etc.), a la vez que exige innovación, y creatividad para plantear nuevas soluciones audiovisuales de presentación de la información periodística.

Lenguas y cibermedios españoles

España se configura, tras la Constitución de 1978, como un estado con diferentes lenguas, una común, de conocimiento obligatorio (el castellano) y otras de ámbito geográfico más reducido a las que se otorga la posibilidad de ser cooficiales en cada autonomía. En más de un cuarto de siglo de vigencia de la actual Constitución, han sido varias las autonomías que han optado por conceder, con diferente estatus jurídico, la categoría de cooficial a su respectiva lengua. Así, en Galicia es cooficial el gallego; en el País Vasco y en Navarra, el euskera o vascuence; en Asturias, aunque la Ley de Normalización Lingüística se demoró bastantes años tras aprobarse el Estatuto de Autonomía, el asturiano es ya lengua cooficial. El catalán lo es en Cataluña (donde también lo es, en el valle de Arán, el aranés) y en las Islas Baleares, mientras que en la Comunidad Valenciana adopta la denominación oficial de valenciano. Hay otras comunidades donde se hablan idiomas diferentes del castellano; es el caso de Aragón, que al tiempo de escribir estas líneas tiene pendiente la aprobación de una Ley de Lenguas, ya que en la denominada Franja de Poniente (la que linda con Cataluña y Valencia) se habla catalán y en los valles pirenaicos oscenses se mantiene vivo el aragonés.

Todo ello hace de España uno de los países de Europa más ricos, desde el punto de vista cultural y lingüístico. Por supuesto, el periodismo es reflejo de esa pluralidad,

y también lo es el ciberperiodismo. Hasta qué punto los nuevos medios ayudan o no al desarrollo de esas diferentes lenguas y de qué modo representan realmente la importancia de éstas a través de su presencia en el ciberespacio es algo que también analizamos en este ambicioso proyecto, desde varias vertientes.

Un primer enfoque metodológico es cuantitativo, es decir, pretendemos medir en lo posible la presencia de esas lenguas en los cibermedios españoles y su importancia relativa respecto, sobre todo, de la lengua común, el castellano. Por ejemplo, si el porcentaje de cibermedios encuentra o no un paralelismo con el número de hablantes de esas lenguas. Aquí las situaciones legales son bien diferentes, como lo es el nivel de uso de cada lengua en las áreas geográficas donde se hablan. Por ejemplo, no es igual el estatus jurídico del euskera en Navarra y en el País Vasco, y por lo tanto intentaremos comprobar hasta qué punto eso se traslada al uso en el ciberespacio. Tampoco es igual el uso del catalán en Cataluña o en Valencia, independientemente de la situación jurídica en que el idioma se encuentre en cada comunidad.

En segundo lugar, proponemos un enfoque cualitativo. Esto, a su vez, quiere decir que nos fijaremos en el modelo o modelos de lengua que se dan a conocer en el ciberespacio. Sobre todo, aunque no sólo, en el caso de las lenguas diferentes al castellano, teniendo en cuenta que, generalmente, su gramaticalización ha sido mucho más tardía. Empleo o no de formas dialectales, o incluso de variedades locales (claro en el caso, por ejemplo, del euskera¹⁶), de modelos ortográficos (el caso del gallego), valoración de modelos estándar, son algunos de los puntos que abordamos en nuestra investigación. La globalización no siempre, ni necesariamente, quiere decir el abandono de la comunicación local, es más, a veces ésta se potencia. El abaratamiento de los costes con respecto al mundo de lo impreso supone, además, que Internet es campo abonado para medios de comunicación de público más reducido o contenidos más especializados, que en muchas ocasiones tiene también su parangón en el modelo de lengua empleado.

Otro factor ha de tenerse en cuenta: el contacto de comunidades de hablantes de una misma lengua (en sus diferentes variantes, si se quiere), repartidas en espacios geográficos o político-administrativos diferentes, implica muchas veces un fenómeno paralelo de unificación lingüística. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso del castellano, una lengua con más de 400 millones de hablantes de los cuáles sólo una décima parte son de nacionalidad española. Pero también ocurre en el caso del euskera (que se habla en parte del sur de Francia), del catalán (que se emplea en el Rosellón francés y en la ciudad italiana de Alguer), o incluso del aranés, en el fondo una variedad dialectal occitana. Nos adentramos así en el terreno de la sociolingüística y de la dialectología¹⁷, puesto que nos interesa comprobar si Internet es un factor de cohesión social y lingüística, en un país donde se regula jurídicamente buena parte de sus lenguas (lo que ha hecho, por ejemplo, que el aranés sea la variedad occitana más gramaticalizada) y donde las que no lo están tienen problemas frente a la competencia del muy pujante castellano (caso del asturiano o el aragonés, o incluso del mirandés, de uso mucho más reducido).

Finalmente, nos interesa comprobar cuál es la presencia y uso de otras lenguas en los cibermedios españoles: el inglés, la lengua más extendida en Internet, pero también otras como el francés o el alemán, toda vez que se trata de lenguas con una larga tradición culta y con una cierta comunidad de hablantes en nuestro país.

Los desafíos éticos en la era digital

La revalorización de los rasgos esenciales de la práctica tradicional del periodismo se ha implantado en los últimos tiempos también en el terreno digital bajo el lema “sólo los medios de calidad sobrevivirán en Internet”. Pero lejos de cualquier reduccionismo, las ansiadas búsquedas de la veracidad y la objetividad de los textos quedan influidas por un nuevo contexto que aumenta la complejidad de la cuestión.

Los debates se centran en el trato con las fuentes, la redefinición del trabajo de investigación y la excesiva dependencia de la publicidad. En este marco, el periodista

asume nuevas responsabilidades y se enfrenta a dilemas derivados de la virtualidad de la red que pueden dañar la credibilidad de los contenidos y, por extensión, del propio medio de comunicación: desde cómo verificar las declaraciones vertidas en un *chat*, un *blog* o un foro teniendo en cuenta que estas fuentes ‘invisibles’ pueden desaparecer repentinamente y que en muchas ocasiones sólo propagan rumores, hasta confiar en correos electrónicos de remitentes que defienden su anonimato, o fijar nuevas estrategias para ganar a una audiencia infiel por naturaleza.

Por otra parte, el autocontrol es el único arma para hacer frente a la deficiente regulación en materia de *copyright*, vacío legislativo que ha facilitado el uso indiscriminado del contenido gráfico y/o textual que circula por la red.

El futuro que propone Internet por tanto no evoluciona de espaldas a la ética de la profesión, aunque este compromiso depende en gran medida de la voluntad individual del informador. Para algunos estudiosos¹⁸, en esta era la ética es el único motivo que justifica la supervivencia del periodista.

De la indefinición a la precariedad del periodista digital

Se ha cumplido una década del nacimiento del ciberperiodismo en España, y aún hoy las ventajas para el profesional de la comunicación resultan confusas desde una perspectiva maniqueísta. El nuevo entorno ha precipitado la búsqueda obsesiva de una denominación para aludir a un informador rediseñado (Pattern, Ramonet, Fernández Hermana). Pero hablar de *teleperiodista*, *tecnoperiodista*, *infonomista*, *instantaneista* o *periodista cyborg* sólo nubla aún más una realidad caracterizada por la precariedad laboral.

Con el ‘boom’ de Internet se generan múltiples mitos y deseos en torno a la figura del emisor, que sólo el tiempo se ha encargado de desmentir. La expansión tardía del acceso a Internet en las redacciones¹⁹, unido a una formación coja desde el punto de vista tecnológico, unos salarios discriminados, las escasas inversiones en personal y el consecuente abuso de los contratos a becarios

y el horario dependiente del cierre de las versiones tradicionales demuestran que este periodismo no goza de buena salud, y que los periodistas reconozcan en este contexto más debilidades que puntos fuertes²⁰.

El estudio desarrollado por el *Grup de Periodistes Digitals* y el *Sindicat de Periodistes de Catalunya*²¹ confirma este elevado grado de insatisfacción. Una situación difícil de resolver porque el periodista presume tradicionalmente de su alergia al asociacionismo, y porque las propias empresas no confían en Internet, manteniendo estas áreas al margen de los convenios laborales que afectan al resto de la plantilla.

Otro aspecto muy importante que debe tenerse en cuenta a la hora de analizar el marco profesional del ciberperiodista español es el jurídico. Tanto el contractual (laboral o civil-mercantil) como el de los modelos asociativos (sindicación, asociacionismo o sindicación) o el de la gestión de los derechos de negociación colectiva o el de los derechos de autor. Puesto que Internet es un medio con características bien diferentes, podría incluso pensarse que, al tratarse de una nueva profesión o del desarrollo de otra no siempre suficientemente regulada en España (la de periodista) la necesidad de mejorar los instrumentos jurídicos que la definen es aún mayor.

Bibliografía

Alvar, Manuel (dir.), *Manual de dialectología hispánica*, Barcelona, Ariel, 1996.

Armañanzas, Emy, **Díaz Noci**, Javier y **Meso Ayerdi**, Koldo, *El periodismo electrónico. Información y servicios en la era del ciberespacio*, Barcelona, Ariel, 1996.

Briggs, Asa y **Burke**, Meter, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002.

Cabrera González, M^a Ángeles, “Convivencia de la prensa escrita y la prensa online en su transición hacia el modelo de comunicación multimedia”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n^o 7. Madrid, UCM, 2001.

Cabrera González, M^a Ángeles, “Periodismo digital y nuevas tecnologías”, en Cabrera, Carlos, *Historia del Periodismo Universal*, Madrid, Ariel, 2004.

Cerezo, José M. y **Zafra**, Juan M., *El impacto de Internet en la prensa*, Madrid, Fundación Auna, colección Cuadernos Sociedad de la Información, 2003.

Cores, Rafael, “Shaping hypertext in news: multimedia infographics”, en Salaverría, Ramón y Sádaba, Charo (Eds.), *Towards New Media Paradigms. Content, Producers, Organizations and Audiences*, Pamplona, Ediciones Eunete, 2003, pp. 27-46.

Díaz Noci, Javier y **Meso Ayerdi**, Koldo, *Medios de comunicación en Internet*, Madrid, Anaya Multimedia, 1997.

Díaz Noci, Javier y **Salaverría**, Ramón (coords.), *Manual de redacción ciberperiodística*, Barcelona, Ariel, 2003.

Díaz Nosty, Bernardo, *Informe anual de la comunicación 1999-2000*, Barcelona, Grupo Zeta, 2000.

Díez Ferreira, Miguel Ángel, “Los diarios digitales: los medios se mueven”, en *Iworld*, n^o 60, 05/2003.

Fernández Coca, Antonio, *Producción y diseño gráfico para World Wide Web*, Barcelona, Paidós, 1998.

Palomo Torres, María Bella, *El uso redaccional de Internet en la prensa diaria española*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

Palomo Torres, María Bella, *El periodista on line: de la revolución a la evolución*, Sevilla, Comunicación Social, 2004.

Sádaba, Charo y **Salaverría**, Ramón (Eds.), *Towards New Media Paradigms. Content, Producers, Organisations and Audiences*, Pamplona, Ediciones Eunete, 2003.

Valero, José Luis, “El relato en la infografía digital”, en Díaz Noci, Javier y Salaverría, Ramón (coords.), *Manual de redacción ciberperiodística*, Barcelona, Ariel, 2003, pp. 555-589.

Varela, Juan, “La prensa en Internet se paga”, en Chasqui. *Revista latinoamericana de comunicación*, n^o 82, junio 2003, <http://www.comunica.org/chasqui/82/varela82.htm>.

Zuazo, Koldo, *Euskalkiak, herriaren lekukoak*, San Sebastián, Elkar, 2003.

¹ Universidad de Santiago de Compostela.

² Universidad de Santiago de Compostela.

³ Universidad de Navarra.

⁴ Universidad del País Vasco.

⁵ Universidad de Málaga.

⁶ Asa Briggs y Meter Burke, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002. M^o Ángeles Cabrera González, “Periodismo digital y nuevas tecnologías”, en Carlos Barrera (coord.), *Historia del Periodismo Universal*, Madrid, Ariel, 2004.

⁷ Emy Armañanzas, Javier Díaz Noci y Koldo Meso Ayerdi, *El periodismo electrónico. Información y servicios en la era del ciberespacio*, Barcelona, Ariel, 1996.

⁸ Javier Díaz Noci y Koldo Meso, *Medios de comunicación en Internet*, Madrid, Anaya Multimedia, 1997.

⁹ Esta teoría es la que se defiende en la comunicación “La especialización en los cibermedios de Galicia: experiencias y alternativas”, realizada por José Pereira, Manuel Gago y Xosé López y que será publicada en el libro de actas del II Congreso de Periodismo Especializado, que se celebra el próximo mes de mayo en Guadalajara (España).

¹⁰ José M. Cerezo y Juan M. Zafra, *El impacto de Internet en la prensa*, Madrid, Fundación Auna, colección Cuadernos Sociedad de la Información, 2003.

¹¹ Miguel Ángel Díez Ferreira, “Los diarios digitales: los medios se mueven”, en *Iworld*, n^o

60, 05/2003. Juan Varela, “La prensa en Internet se paga”, en *Chasqui. Revista latinoamericana de comunicación*, nº 82, junio de 2003.

¹² Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría, *Manual de redacción ciberperiodística*, Barcelona, Ariel, 2003, pp. 15-43.

¹³ Rafael Cores, “Shaping hypertext in news: multimedia infographics”, en Ramón Salaverría y Charo Sádaba (eds.), *Towards New Media Paradigms. Content, Producers, Organizations and Audiences*, Pamplona, Ediciones Eunete, pp. 27-46. José Luis Valero, “El relato en la infografía digital”, en Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría (coords.), *Manual de redacción ciberperiodística*, Barcelona, Ariel, 2003, pp. 555-589.

¹⁴ M^a Ángeles Cabrera, “Convivencia de la prensa escrita y la prensa online en su transición hacia el modelo de comunicación multimedia”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 7, Madrid, UCM, 2001.

¹⁵ Antonio Fernández-Coca, *Producción y diseño gráfico para la World Wide Web*, Barcelona, Paidós, 1998.

¹⁶ Koldo Zuazo, *Euskalkiak, herriaren lekukoak*, San Sebastián, Elkar, 2003.

¹⁷ Manuel Alvar (dir.), *Manual de dialectología hispánica*, Barcelona, Ariel, 1996.

¹⁸ Josep María Casasús, “Perspectiva ética del periodismo electrónico”, http://www.ucm.es/info/period/Period_I/EMP/Numer_07/7-3-Pone/7-3-03.htm.

¹⁹ María Bella Palomo Torres, *El uso redaccional de Internet en la prensa diaria española*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

²⁰ María Bella Palomo Torres, *El periodista on line: de la revolución a la evolución*, Sevilla, Comunicación Social, 2004.

²¹ Alojado en:

http://www.periodistesdigitals.org/docs/informe_laboral_periodistas_digitales.pdf.

Interfaces meta-comunicativos: uma análise das novas interfaces homem/máquina

José Manuel Bártolo¹

*"This is the Language
of the On-Again Off-Again Future.
And it is Digital."*
- Laurie Anderson

A emergência de uma cultura interactiva é um dos traços dominantes da época contemporânea, de diferentes áreas nos chegam sinais de avanço em direcção ao domínio da interacção, de um modo que, há muito, ultrapassou áreas de especialização para, aparentemente, penetrar as mais diversas práticas quotidianas.

É nos anos 60, a partir das relações entre o utilizador humano e o computador, que se lançam as bases da análise das interfaces sob a perspectiva da interactividade.

O primeiro dispositivo interactivo a ser introduzido foi o terminal de escrita, o teletype, mas o grande salto qualitativo no domínio da interactividade dá-se, de facto, no início dos anos 70 com o aparecimento do terminal vídeo, o VDU.

O terminal vídeo alargava as prestações em relação ao teletype de dois modos decisivos: aumentando a velocidade de transmissão e de visualização dos dados e aumentando a quantidade de informação susceptível de ser visualizada e trabalhada simultaneamente.

Isto traduzia-se na possibilidade de apresentar instantaneamente uma quantidade de informação tal que consente ao operador interagir com o computador seleccionando domínios de informação e ambientes de trabalho a partir de um menu.

Com o desenvolvimento das novas interfaces desenvolve-se também um novo domínio de estudo que cedo se revela não ser susceptível de se esgotar num único campo disciplinar mas, pelo contrário, ser ponto de convergência transdisciplinar: O HCI Human computer Interaction é um bom exemplo desta convergência, apresentando-se simultaneamente como disciplina de análise

e de projecto fazendo convergir sobre si tanto a Semiótica como o Design.

A evolução que se opera nos 30 anos que medeiam o aparecimento do VDU e o aparecimento do facto de RV, vão sucessivamente impondo modelos de interacção tecnicamente possível: o menu, a linguagem de comando, a interface directa.

Esta evolução operou uma generalização do uso do conceito mas não o dilucidou, pelo contrário, a generalização não só não foi capaz de demarcar as fronteiras entre a ficção e a realidade, pelo contrário diluía-as, como tornou a interface, a interacção, a interactividade noções muito genéricas e, por isso potencialmente pouco operativas.

A procura num dicionário pelas entradas interacção e interactividade revelam precisamente o carácter muito genérico das noções. Aldo Lippman um dos primeiros autores a definir a noção na perspectiva da HCI escreve: *Interactivity: Mutual and simultaneous activity on the part of both participants, usually working toward some goal, but not necessarily.*

No contexto do presente trabalho seguiremos esta definição de Lippman mas precisando alguns aspectos: em primeiro lugar consideraremos que a interactividade compreende pelo menos dois participantes do qual um é necessariamente humano e outro é necessariamente artificial, em segundo lugar consideraremos que a interactividade é sempre suportada por operações de interface homem-máquina.

De resto, o que estará verdadeiramente sobre análise neste trabalho é o tipo de presença do humano no interior de operações de interface homem-máquina. A afirmação de Bolt segundo a qual *"The person is the true terminal of any computer-based information system. That terminal is already designed. We can only designed for it, incorporating human capabilities and limitations as explicit elements in our thinking*

about the total interface situation.” parece-nos importante no sentido de orientar a perspectiva de análise no interior de uma análise dos fenómenos de HCI e de novas interfaces em geral.

Numa outra ocasião, defendemos que as práticas sustentadas por relações de interface, sustentam-se a partir de determinados indicadores epistémicos que são construídos sobre o sistema percepção-linguagem mas que o deslocam num processo permanente de reconstrução. O Sistema percepção linguagem assim criado in process a partir de variados indicadores epistémicos quer gramaticais, quer gestuais, aproxima-se dos sistemas de logica fuzzy, pela indecidibilidade dos termos, precisamente porque o que importa não é a verificação do valor de verdade do discurso mas a sua performatividade.

Ao falarmos de interactividade estamos, pois, a falar de actividade mútua e simultânea entre um sistema biológico humano e um sistema artificial.

O sistema humano é o que identificamos com o corpo: o corpo é capaz de movimentos, emite calor, tem um aparato fónico que emite sons tendo a capacidade de os articular de modo a formar linguagens, é dotado de um cérebro com actividade electromagnética.

As estes quatro meios de transmissão energética: a mecânica do corpo, a energia térmica, a energia sonora, e a electromagnética correspondem quatro modos de interface com o sistema artificial, aos quais podemos acrescentar um último que pressupõe a interface directa do sistema artificial com o nosso sistema nervoso e que desenvolve portanto a ideia de conexão neuronal que a literatura cyberpunk antecipara.

Mais do que uma análise exaustiva de cada um destes cinco modelos de interface, interessa-nos compreender, em geral, os mecanismos da interface que, como procuraremos mostrar, são os mesmos para qualquer modelo.

O fundamento da interface é o fundamento comunicativo, existe interactividade quando os agentes conseguem processar informação: é no processamento mútuo de informação entre agentes de dois sistemas (um biológico humano, um outro artificial) que consiste o operar da interface. O operar da

interface corresponde, pois, à capacidade de processar elementos energéticos (mecânicos, térmicos, sonoros, ou electromagnéticos) em informação conversível em operações.

Para que tal seja possível é necessária a existência de uma espécie de diálogo entre o utilizador e a máquina. A máquina deve ser capaz não só de reconhecer o discurso usado pelo utilizador, mas ser capaz ela própria de o utilizar.

Esta operação de interface da qual depende todo o tipo de interactividade é identificada na literatura como Recognition ou tracking.

No nosso caso vamos utilizar o conceito de apropriação como sinónimo de recognition e de tracking.

No filme de Ridley Scott, **Blade Runner**, a personagem interpretada por Harrison Ford introduz uma fotografia num *Scanner* e através da voz comanda o computador, explorando relações topológicas que ele próprio detecta na imagem. “À direita de”, “Dentro de” são comandos proferidos pela personagem para explorar o espaço descrito na fotografia e que pressupõe que o computador tenha a mesma capacidade perceptiva do utilizador. Tal é possível por operações de apropriação do discurso humano por parte da máquina.

O exemplo ilustra um dos cinco modelos de interface por nós mencionados, neste caso o utilizador usa o comando voz, no computador ocorre aquilo que na linguagem da HCI se chama de Speech Recognition, isto é, há uma apropriação do discurso humano por parte da máquina que permite converter a informação em acção.

Esta eficácia da interface mantinha, ainda, uma diferença entre pensar e processar, entre o que é do domínio de speech recognition e o que é de domínio de speech understanding e uma distinção, de hardware e de software, entre o humano e o maquinal.

Mas num programa como o *Flying Mouse* desenvolvido pela SimGraphics apercebemo-nos como hoje, na realidade, as interfaces ganharam um protagonismo, que nos anos 80 não possuíam na ficção.

O *Flying Mouse* é um aparelho de recepção para acrescentar as mãos ao programa de simulação *Automated Mainframe Assembly* que deixa as marcas do movimento

realizado num dado terreno quando se navega através de um campo de análise a 3 dimensões, ou quando se faz digitalização de objectos a 3 dimensões e ainda nas aplicações que envolvem o posicionamento e visionamento de objectos ou entidades a 3 dimensões. O aparelho controla a visão do utilizador, selecciona a viabilidade de uma parte dos resultados verificando-os numa base de dados constituída por conjuntos particulares, e tentando encontrar espaços vagos. A partir do momento em que a tecnologia permite o movimento arbitrário e a visão alternada, podem ser realizadas todas as operações do mundo real. Algumas dessas funções CAD avançadas incluem detecção das colisões em tempo real, prevenção das penetrações e obtenção de imagens para as bases de dados.

O *Flying Mouse* é um exemplo de uma nova interface homem-máquina operada a partir de operações de eye tracking. Neste caso a apropriação do olhar por parte da máquina é a base de toda a informação a processar. O exemplo é mais fantástico na medida em que a máquina é capaz de se apropriar e, portanto de dominar, informação que não é dominada pelo humano. ao contrário das operações por comando voz, nas quais o utilizador compreende os significados dos comandos “à direita”, “à esquerda” e a máquina sem os compreender reconhece-os, neste exemplo de interface por apropriação do olhar é o utilizador humano a, na incapacidade de compreender o seu discurso reconhecê-lo após processado pelo computador em imagens 3D. Trata-se, a meu ver, de um bom exemplo daquilo que chamo síntese comunicativa que traduz uma operação de interface na qual o utilizador não é capaz de reconstituir analiticamente as fases da interacção com a máquina. Existe um diálogo de que, a cada instante se reconhecem resultados sem que se reconheçam os momentos do diálogo propriamente dito, está-se de cada vez depositado no resultado da síntese.

Parece-me contudo excessivo concluir que com ferramentas de manipulação de objectos 3D em tempo real, o pensamento e o processamento se estejam a tornar a mesma coisa. Sem dúvida que as interfaces ganham tanto mais protagonismo quanto mais visi-

bilidade perderem. A este respeito poder-se-ia dar o exemplo de uns óculos produzido pela Cyberspace Corporation que projectam imagens directamente para a retina, óculos de projecção de laser directamente na retina ou aparelhos de interface que utilizam as ondas cerebrais do utilizador são exemplos de tecnologias de interface desenvolvidas na direcção do processamento directo do pensamento para a máquina, tratam-se de tecnologias de interface que se aproximam, ao ponto de com eles se confundirem, do nosso corpo e da nossa mente constituindo-se já não apenas como sínteses comunicativas mas como sínteses sistémicas, no sentido de parcialmente, num determinado instante ou em relação a uma determinada operação, terem anulado as fronteiras entre o sistema biológico humano e o sistema artificial.

Importa reforçar que todas as operações de interface, mesmo as mais simples, que executamos para lidar no quotidiano, por exemplo, com o nosso telemóvel implicam funções de apropriação por parte da máquina e, portanto, realizações, em menor ou maior escala, de operações de síntese.

Por outro lado, o exemplo do telemóvel, em particular, dos telemóveis da nova geração são, ainda, um bom exemplo, de novas competências semânticas de que se revestem objectos marcadamente de interface no que representa a diferença entre as novas interfaces e a interface que se estabelecia com objectos mecânicos.

No caso de objectos mecânicos, como uma bicicleta, a percepção do objecto conduz à consciência da sua estrutura de funcionamento, sendo a função associada por nós à estrutura físico-mecânica dos componentes, ou seja o esquema mental que construímos ao olhar uma bicicleta não é puramente um esquema gráfico mas um esquema gráfico-mecânico. Com a introdução da electrónica este esquematismo entra em crise, desde logo por a estrutura física do objecto, a anatomia da máquina, deixar de ser comunicante em relação à sua função. Os novos telemóveis, por exemplo, não podem ser definidos simplesmente a partir da sua função. De facto, do ponto de vista funcional, o novo telemóvel é um objecto conectivo de múltiplas funções utilitárias (as funções standard de um telefone móvel, as

funções de um computador portátil, as funções de uma estação GPS) associadas, por vezes, a funções lúdicas, veja-se o telemóvel que se converte numa mala de senhora para usar a tiracolo, o telemóvel para usar no pulso, como um relógio, ou o telemóvel incorporado, composto por dois piercings, um no lábio outro na orelha.

Se quisermos utilizar a distinção heideggeriana, poder-se-ia dizer que os objectos não se caracterizam apenas por relações de usabilidade com o utilizador mas, fundamentalmente, por relações de disponibilidade para com o utilizador, esta disponibilidade traduz um alargamento de possibilidades de apropriação por parte da máquina.

Brenda Laurel propõe, no seu **Computer as a Theatre** (Laurel, 91) que se pense o computador como *medium* e não como instrumento (*tool*). Woods e Roth, por seu lado, pensam a interface como um *meta-medium* e um *meta-tool*, *o que aqui é posto em destaque* é a competência multiforme do computador, podendo assumir várias especificações, ser um processador de texto, ser um sistema de projecção, ser suporte de um jogo etc. e as suas múltiplas possibilidades de utilização, apresentadas nas várias operações assistidas por computador (engenharia assistida, cirurgia assistida, desenho assistido).

O computador surge como meta-medium de uma meta comunicação que caracteriza as novas interfaces homem-máquina enquanto comunicação interactiva entre sujeitos sintetizados, isto é, anulados na sua diferença.

As comunicações de síntese entendidas como modelos de substituição, correspondem, ao operar de um procedimento metafórico. Lakoff e Johnson lembram-nos que “a essência da metáfora é compreender e experimentar uma coisa no lugar de outra”. Se analisarmos a evolução das interfaces entre o utilizador e o computador, por exemplo, deparamo-nos com uma série de metáforas: a metáfora do menu, do painel de controle, do rato, do agente, do vírus, etc.

Mas o operar metafórico está igualmente presente na constituição de sínteses efectivas nas quais, como começámos a ver, a máquina não se apropria apenas de linguagens mas tende potencialmente a apropriar-se do or-

ganismo humano.

Poder-se-iam dar múltiplos exemplos ilustrando operações de interface por apropriação do discurso, apropriação do olhar, apropriação de expressões do rosto, apropriações do fluxo respiratório, apropriação do calor das mãos ou apropriação dos gestos. Os mecanismos operativos, como já o dissemos são sempre idênticos. A título ilustrativo poderemos dar um exemplo de interface por apropriação do corpo na sua completude: poderíamos dar como exemplo o DataSuit comercializado pela VPL onde biosensores fazem a leitura de todas as articulações principais do corpo, mas talvez o exemplo mais interessante seja o Biomouse patenteado pela Universidade de Stanford na Califórnia e que é um exemplo interessante da exploração do carácter lúdico das interfaces homem-máquina. O Biomouse é constituído por um sistema de sensores que fornecem indicações sobre a actividade muscular e cerebral, esta actividade é susceptível de ser traduzida pelo biomouse em código MIDI. O MIDI – Musical Instrument Digital Interface – é um instrumento electrónico digital que assim traduziria em música a energia electromagnética produzida pelo nosso cérebro quando, por exemplo, reconhecemos uma cadeira, da mesma forma que traduziria quase numa sinfonia as inúmeras alterações musculares que produzem nos nossos músculos quando nos sentamos nessa mesma que o nosso cérebro sonoramente reconheceria.

Para que a apropriação se dê é necessário algum tipo de contacto entre o homem e a máquina. Contacto é con-tangere, um tocar recíproco que anula o intervalo, que faz síntese, entre o sentir e o sentido.

Quando esfregamos as mãos somos incapazes de dizer qual a mão que esfrega e qual a que é esfregada, algo de semelhante acontece no contacto entre o humano e a máquina: a possibilidade de fazer síntese é dada pela existência de uma síntese já feita, como se a interface se desse pela constituição de múltiplas replicas de interface, elas próprias dadas de um modo sintético em relação ao sujeito e ao objecto, ao espaço e ao tempo. Por outras palavras conseguimos perceber que a interface é uma espécie de contacto mas não conseguimos identificar qual o ponto em que se dá o contacto ou

qual o instante em que ele ocorre.

Da mesma forma que não somos capazes de fixar o instante do adormecer não somos capazes de fixar o instante da interface. Sabemos que a interface se constitui por sucessão de instantes, mas a relação que temos com eles é a mesma que teríamos com a sucessão de instantes de adormecimento - ou seja, a analiticidade é possível retrospectivamente, da mesma forma que ao acordarmos podemos tomar consciência que adormecemos, mas essa analiticidade lança evidência sobre algo que não foi acompanhado analiticamente e que de um ponto de vista estritamente analítico corresponde a uma ausência a um espaço e um tempo de não-acompanhamento.

Se o contacto é ele próprio um indicador epistémico, se se quiser uma crença, ele opera entrelaçado a outros indicadores epistémicos. A ausência de um horizonte espacio-temporal analítico é preenchida por uma auto-suficiente epistemologia do contacto.

O apontar e o tocar são os operadores da auto-doação da evidência. O que fazemos com o rato ou com os nossos dedos em Touch-scream é demonstrar posição, distinguir, delimitar algo, torná-lo existente no espaço. O apontar reúne tacto e vista, federa um contacto ideal e uma vista dirigida a uma coisa única. Preenche um abismo, mas de cada vez que se procura desenvolver o esforço analítico, o abismo lá está à espera de ser transposto. Como refere Ray Janckendoff na HCI analiticamente existirá sempre um abismo que separa a experiência subjectiva vivida, a introspecção, o afecto e a apercepção (que Janckendoff chama de matéria consciente) das estruturas da informação linguística e perceptiva e dos seus dispositivos de tratamento (que Janckendoff chama de computational mind).

As operações de interface encontram-se sempre no eixo de três vértices: os dispositivos físicos ou Hardware, os dispositivos lógicos ou Software e o interactor, o humano. O futuro das interfaces, a julgar pelo investimento material e humano, que tem sido feito, poderá ser marcado por uma importante evolução que corresponderia ao desenvolvimento de um quarto eixo, que, para utilizar, um neologismo cunhado pela Logitech seria o Senseware, isto é a capacidade da máquina

percepcionar-se e sentir-se.

O Conhecido investigador em Inteligência Artificial Marvin Minsky afirmou que em breve a fronteira entre a mente humana e a máquina tornar-se-á fluida. O estabelecimento da conectividade directa entre o homem e a máquina, ontem sonhada pela literatura Cyberpunk, hoje testada laboratorialmente, pressupõe, contudo, uma reelaboração dos actuais suportes tecnológicos. Por isso, a investigação que hoje se desenvolve no domínio da electrónica molecular anuncia os futuros biocomputadores compostos de circuitos e memórias elaborados no âmbito da electrónica molecular, utilizará suportes orgânicos como base para o tratamento da informação e os materiais serão compatíveis com os sistemas vivos.

Esta lógica conectiva que dilui os conceitos de natural e artificial, opera ainda a um outro nível, na medida em que os homens interagem cada vez menos com máquinas isoladas, vivendo-se cada vez mais num mundo em rede, no qual tudo está ligado a tudo.

Exemplar desta conectividade suportada por rede é a recente inovação militar Norte-Americana que convida os soldados a ingerir um minúsculo aparelho constituído por bio sensores e rádio transmissores que operam a ligação à Internet permitindo que na sala de operações, olhando para o ecrã do computador o comandante saiba qual a condição física e anímica de cada um dos seus soldados.

A Realidade parece ter ultrapassado a ficção, a afirmação é um lugar comum, vazio num dizer sem dizer nada, mas efectivamente, o espantoso desenvolvimento das interfaces parece ter perturbado as fronteiras, de resto sempre instáveis, entre a realidade e a fantasia, num universo povoado de fantasmas como o Cyborg, o Hal de 2001 uma Odisseia no Espaço, ou o Johnny Mnemonic do conto de William Gibson, e os reais Biomouse ou Pointer, no qual deixamos de conseguir em absoluto distinguir o fantasma do real, porque ambos nos tocam, nos chamam, nos assustam e nos seduzem nos sonho e na vigília. Porque se o homem é o sonho de uma sombra, como dizia Píndaro num seu poema escrito há 25 séculos atrás, ele não cessa de sonhar outros sonhos e outras sombras que também a nós nos tocam, nos chamam, nos assustam, e nos seduzem.

Bibliografia

Aronowitz, S., Martinsons, B., Menser, M. (Ed.), *Technoscience and Cyberculture*, Routledge, New York, London, 1996.

Barglow, R., *The Crisis of the Self in the Age of Information: Computers, dolphins and dreams*, Routledge, London, NY, 1994.

Battalio, J. (Ed.), *Essays in the Study of Scientific Discourse: Methods, Practice and Pedagogy*, Ablex Publishing Corporation, Stamford, London, ATTW Contemporary Studies in Technical Communication, Vol.6, 1998.

Beniger, J.R., *The Control Evolution: Technological and Economic origins of Information Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986.

Bernardi, D.L., *Star Trek and History: Race-ing toward a withe future*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1998.

Ben-Tou, S., *The Artificial Paradise. Science, Fiction and American Reality*, The University of Michigan Press, Michigan, 1995.

Borgmann, A., *Holding on to Reality. The Nature of Information at the Turn of the Millennium*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1999.

Birkets, S., *The Guttenberg Elegies: The fate of reading in electronic age*, Ballantine Books, New York, 1994.

Bukatmann, S., *Blade Runner*, BFI, London, 1997.

Davies, T., *Humanism*, Routledge, New York, 1997.

Dery, Mark, *Velocidad de escape: La Cibercultura en el fin del Siglo*, Madrid, Siruela, 1998.

Floridi, L., *L'Estensione dell'Intelligenza. Guida all'informatica per filosofi*, Armando Editore, Roma, 1996.

George, F.H., *Philosophical Foundations of Cybernetics*, Abacus Press, Kent, 1979.

Giannetti, C. (Ed.), *Ars Telemática: Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*, Relógio d'Água, Lisboa, 1998.

Ihde, D., *Technics and Praxis: A Philosophy of Technology*, D. Reidel, Dordrecht, Boston, 1979.

Kerkhove, D. de, A *Pele da Cultura*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997.

Latour, B., *Science in Action - How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1987.

Laurel, B., *Computer as theatre*, Addison-Wesley, New York, 1993.

McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, London and Massach., 1964.

McLuhan, M., *A Galáxia Gutenberg*, Companhia Editorial Nacional, S. Paulo, 1977.

Negroponte, N., *Being Digital*, Alfred A. Knopf, New York, 1995.

Parayil, G., *Conceptualizing Technological Change. Theoretical and empirical Exploration*, Rowman and Littlefield, New York, Oxford, 1999.

Rosheim, M., *Robot Evolution. The development of Anthrobotics*, John Wiley and Sons, New York, 1994.

Stone, A.R., *The War of desire and the Technology at the close of the Mechanical Age*, MIT Press, Cambridge, MA, 1995.

Negnevitsky, M., *Artificial Intelligence. A Guide to Intelligent Systems*, Addison Wesley, London, 2001.

¹ CECL – Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

Qual o papel da Internet na promoção da (in)existência de laços entre os investigadores da comunidade lusófona?

Lídia J. Oliveira L. Silva¹

1. A comunidade Científica Lusófona – diversidade e unidade

A comunidade científica lusófona tem um património cultural que advém do facto de ser uma comunidade linguística, a qual exerce o papel de plataforma identitária facilitadora da geração de redes de cooperação, investigação e desenvolvimento. A partilha do lastro linguístico, com toda a diversidade e riqueza vivida denota a existência de uma identidade plástica, em que a memória é um património e uma semente.

A Internet e as navegações virtuais criam a possibilidade de traçar caminhos e gerar sítios com potencial para reinventar a identidade, promover a cooperação usufruindo das diferenças como riqueza. Tal como Wolton (2004) sublinha o problema actual da Internet e da comunicação de cariz global não é um problema técnico, esse está ultrapassado, mas sim um problema cultural.

“O mundo transformou-se numa aldeia global no plano técnico, mas não no plano social, cultural e político. (...) Pensar as condições da globalização da informação e da comunicação de modo a que não se torne uma espécie de bomba-relógio.” (Wolton, 2004:9-10)

Estamos face ao desafio da coabitação cultural. Esse é também um desafio no seio da lusofonia. Mas, o primeiro passo será o de dar maior visibilidade a esta comunidade no sistema mundial de comunicação e promover o heteroconhecimento dos cidadãos lusófonos.

“Na condição de ex-colónias de Portugal, os sete países de língua oficial comum pouco se conhecem, a não ser a referência sobre mitos e estereótipos difundidos nos meios de comunicação, estilo idêntico propaga-

do na escola, onde se confundem os relatos dos fatos que fizeram a história dos povos com os interesses daqueles que conduzem os destinos das nações; Se, em nossa escola, a referência sobre o Outro enfatiza o período colonial, nos outros membros da comunidade a tónica sobre o Brasil não passa dos limites das grandes navegações.” (Vitorino, 2003:15)

O hibridismo (biológico, de costumes alimentares, de valores, etc.) esteve presente no processo que levou à geração da ideia de lusofonia, este hibridismo foi promovido pelo corpo, pela presença física no lugar, mergulho no espaço societal físico. E agora? Teremos um mergulho no *noos*-espaço, na esfera das ideias. Ou, tão simplesmente essa esfera, esse território, continua por materializar, existindo, na melhor das hipóteses arquipélagos (de ideias, de encontro).

Os serviços de comunicação disponibilizados pela Internet têm o potencial de gerar ciber-mestiçagem (sócio-cultural, interpessoal) e promover o heteroconhecimento das comunidades científicas dos vários países de expressão lusófona mas, também, das comunidades lusas espalhadas pelo mundo.

Assim o desafio é a passagem da ausência, invisibilidade, desconhecimento mútuo, ao arquipélago e, deste, ao “continente lusófono”.

Os descobrimentos e a instalação de portugueses, homens, nas terras apropriadas com o intuito de fixar população, conduziu à formação de populações híbridas, de que o Brasil é o exemplo mais marcante. O processo de miscigenação, não só biológica mas, também, sócio-cultural, que originou os mamelucos² iniciou um processo que se poderá considerar a base da génese da globalização. No processo que se caracteriza pelo encontro de elementos de diferentes

proveniências e culturas que se fundem e confundem, mas em que quase sempre existe a dominância de um dos elementos. O desafio é fazer com que esse encontro se torne em práticas de convivência multicultural, enraizadas no respeito pela alteridade. Para que isso seja possível é necessário a existência de um espaço de conhecimento mútuo. O conhecimento é o melhor meio para refazer as memórias, de modo a curar as feridas e os ressentimentos e, também, os preconceitos que se foram mantendo ao longo dos anos entre os povos de língua portuguesa. Trata-se de não esbanjar o legado histórico e sócio-cultural como esbanjámos os bens materiais.

“Tal como fomos perdulários com as especiarias da Índia e com o ouro do Brasil parece que ainda não percebemos as enormes potencialidades de mediação cultural do património que continuamos a esconder e a esquecer de que somos depositários porque as vicissitudes da história o atirou para as nossas mãos.” (Areia, 2000:65-64).

Existe um traço de união que não tem sido devidamente valorizado como elemento estruturante de um espaço supranacional, o espaço lusófono. Existe a necessidade e o desafio de, sem ressentimento colonialista ou neo-colonialista, olhar para a riqueza que uma língua é em si mesma e fazer um esforço de elevação da auto-estima, para que se possa reconhecer que a existência desse património comum é um bem precioso para aproximar deixando lugar à diversidade. Num mundo em que a globalização é um processo incontornável é necessário perspectivar modos de modelar esse processo em favor das identidades. Neste caso, a potencial identidade lusófona tem duplamente a ganhar, porque por um lado, tem oportunidade de se unir de modo a ter uma presença mundial significativa, por outro tem oportunidade de (re)conhecer a sua própria diversidade intrínseca. É assim, um processo em duas mãos.

O uso da língua portuguesa no ciberespaço, povoado massivamente por conteúdos de língua inglesa, poderá ser encarado de dois modos: como forma de

resistência e como modo de aumentar o prestígio internacional (Mourão, 2000:95).

«A língua tem o papel de liame, aproximando culturas, algumas de natureza tridimensional, como é o caso da cultura brasileira, e dando substantividade a espaços localizados em três continentes, para não falar de presenças históricas.” (Mourão, 2000:100-101)

A criação de acervos de informação em português, no ciberespaço, será um contributo para nivelar o acesso ao conhecimento pelas diversas comunidades de língua portuguesa, bem como pelas comunidades de emigrantes. Assim, se poderá, em parte colmatar o deficit de meios existente em alguns países, promovendo uma educação e formação mais sólidas e aprofundadas e criando condições intelectuais e de intercomunicação entre pares, de modo a desenvolver/promover a formação de equipas de investigação transnacionais. Assim, se contribuirá para criar condições para que o intercâmbio científico entre os países lusofalantes seja incrementado.

«O português é hoje a sétima língua mais falada no mundo – o francês ocupa a oitava posição – e a terceira língua mais falada no Ocidente, além de ser a língua oficial de várias organizações internacionais. Cabe aos países lusofalantes empreender esforços para que a língua portuguesa seja adotada como língua de trabalho nas organizações internacionais, papel que a criação de uma Comunidade de Países de Língua Portuguesa poderá reforçar.» (Mourão, 2000:100)

«Diante de um mundo onde se registram fortes tendências à supranacionalidade, o uso do português, em diferentes regiões do planeta, surge como um elemento unificador das posições da cada Estado lusofalante nas suas inserções, não excludentes, em outros espaços regionais.» (Mourão, 2000:103).

A língua é o ingrediente base potenciador de identidade, cultura e comunicação – os três elementos estruturantes da condição de futuro no mundo globalizado.

«Pensar a coabitação cultural é construir o terceiro pilar da globalização. (...) É preciso pensar o estatuto da política no momento da globalização, levando em conta a emergência do triângulo explosivo, constituído pelas relações entre identidade, cultura e comunicação. (...) O desafio cultural é o horizonte da globalização.» (Wolton, 2004:179)

O desafio será então promover redes humanas, redes de investigadores no seio da comunidade científica lusófona. É certo que ainda existem algumas fragilidades técnicas em alguns dos países lusófonos, contudo, a questão técnica é mais facilmente ultrapassável do que a questão comportamental, educacional, organizacional, enfim, as representações e os comportamentos são mais resistentes à mudança.

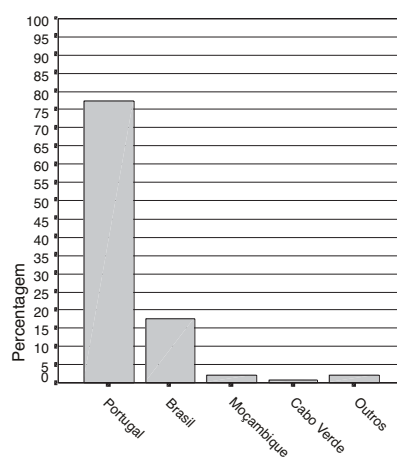
A questão que conduziu o estudo empírico, de que de seguida se apresentam os resultados, foi a de averiguar qual a representação que os investigadores da comunidade científica lusófona têm acerca das potencialidades da Internet para facilitar o conhecimento e a aproximação inter-pares e, também, saber se na prática usam os serviços em rede para esses fins.

Talvez já não existam dúvidas que os serviços em rede têm potencial para divulgar a investigação realizada e em curso, para promover a sinergia entre grupos (cooperação), para partilhar recursos (acesso), gerar uma memória colectiva (identidade) e para promover a internacionalização e reconhecimento (Silva, 2002). Contudo, se se reconhecem essas potencialidades no uso da Internet nas rotinas cognitivas e sociais das comunidades científicas, o facto é que nem sempre o uso efectivo se realiza no sentido de passar da potência ao acto. Foi sabendo desta discrepância entre potencialidade, representação e acção que se levou a cabo um pequeno estudo empírico junto dos investigadores dos vários países lusófonos.

2. Estudo empírico

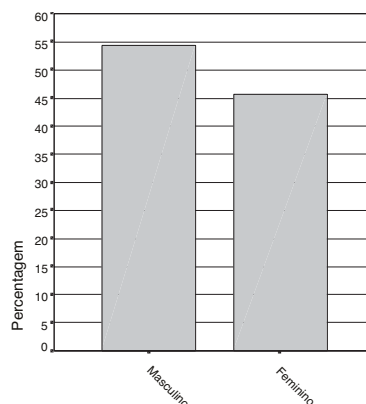
Os resultados obtidos através de um questionário que foi enviado a investigadores dos vários países da CPLP e de várias Universidades e Laboratórios de investigação não têm carácter representativo, antes carácter indicativo. Foram recebidas 143 respostas das quais 140 foram consideradas válidas.

A distribuição dos respondentes pelos países é a seguinte:



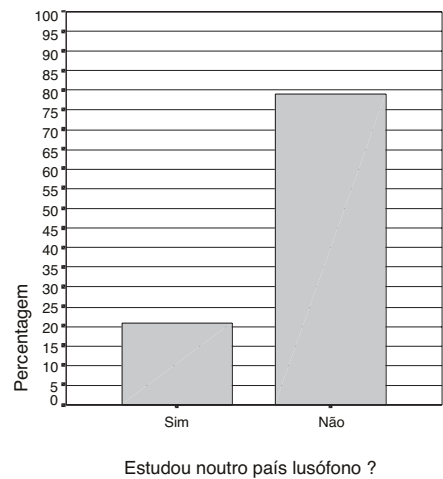
A maioria dos respondentes é, portanto, de Portugal e do Brasil. Esta situação também denota a presença na rede, ou seja, o Brasil é seguramente o país lusófono com maior presença na Internet seguido de Portugal (Palácios, *online*). Claro que esta situação advém da própria dimensão das respectivas comunidades científicas.

No tocante ao género dos respondentes verifica-se um equilíbrio maior do que o habitual, como se pode observar no gráfico abaixo.

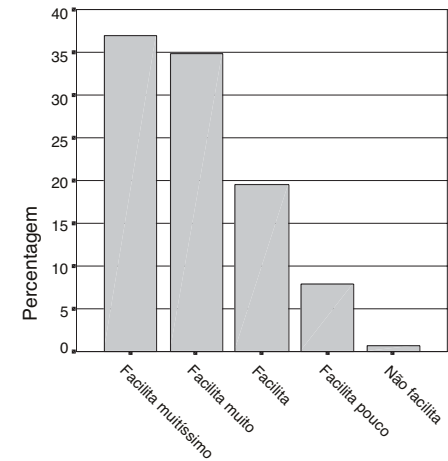


Quanto à idade dos respondentes varia entre os 25 e os 67 anos, sendo a média 42 anos.

Uma das questões de caracterização visava saber se no percurso académico os investigadores tinham estudado noutro país lusófono, os resultados mostram que menos de um quarto dos respondentes passaram por essa experiência. Sendo no essencial brasileiros e moçambicanos a estudar em Portugal.



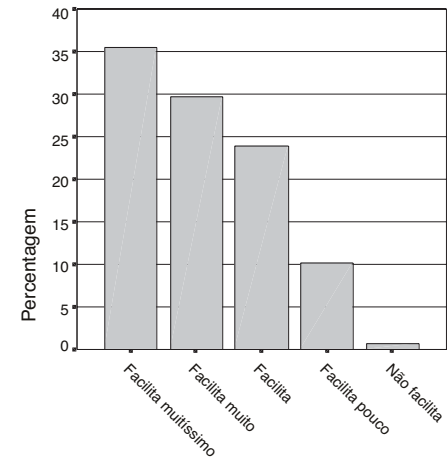
Face à questão: Considera que a Internet facilita o conhecimento acerca da investigação realizada por outros investigadores/equipas de investigação dos países de expressão portuguesa? Os resultados indiciam que uma maioria de 71,8% considera a Rede um meio facilitador do conhecimento do trabalho desenvolvido pelos pares lusófonos.



Internet e o conhecimento da investigação realizada

Se se considerar que o conhecimento mútuo é uma primeira etapa para se criar a possibilidade de vir posteriormente a interagir, digamos que esta representação favorável é um primeiro alicerce na mudança dos comportamentos de cooperação.

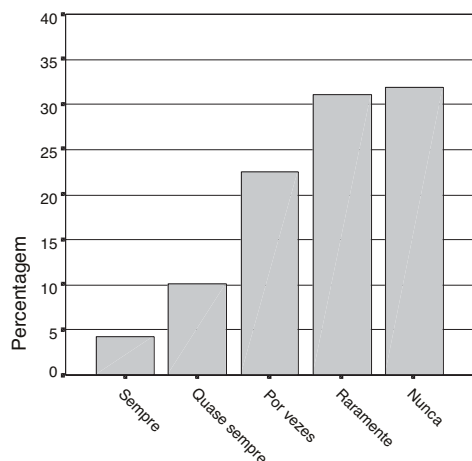
Face à questão: Considera que a Internet facilita a aproximação entre os investigadores dos países de expressão portuguesa? Os resultados, apesar de ligeiramente menos favoráveis que na resposta anterior, são bastante favoráveis com 65,2% com uma representação fortemente favorável, considerando que facilita muitíssimo (35,5%) e facilita muito (29,7%). Gráfico seguinte



A Internet e a aproximação entre os investigadores

Se a representação acerca do conhecimento dos parceiros e acerca da aproximação entre eles promovida pelo uso dos serviços Internet é bastante favorável interessa agora saber se quando os investigadores lusófonos necessitam de obter parceiros, para um projecto de investigação, costumam procurar expressamente outros investigadores dos países de expressão portuguesa, usando a Internet.

Os resultados indiciam que a acção difere bastante da representação favorável obtida nos dois quesitos anteriores. Sendo que apenas 4,3% procuram sempre parceiros lusófonos como parceiros de investigação usando a Internet, 10,1% procura quase sempre e 22,5% por vezes, toma essa iniciativa.

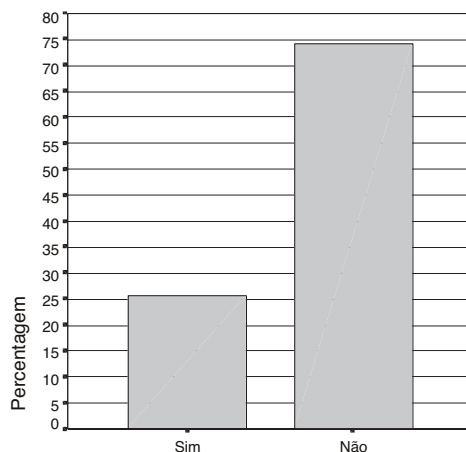


Obter parceiros para projecto de investigação

Estes resultados podem ficar a dever-se a inúmeros factores. Se se cruzarem estes resultados com os comentários que os respondentes fizeram na área de comentário aberto poder-se-á apontar como uma das razões principais a falta de cultura de cooperação, ou seja, não está enraizado na cultura dos investigadores lusófonos a procura de parceiros dentro da lusofonia. Apresentam como razão a facto de preferirem procurar como parceiros investigadores de países que estejam mais desenvolvidos na sua área de investigação, ou seja, que sejam mais centrais no sistema científico mundial e, como tal, potencialmente lhe tragam uma maior visibilidade. Não se trata de uma questão de lusofobia, mas sim de gestão da visibilidade e do reconhecimento.

Quanto à questão: Tem algum documento publicado em alguma revista *on-line* ou em algum repositório digital de informação de expressão portuguesa? Os resultados mostram, ainda, a existência de muito pouca adesão ao processo de publicação *on-line*.

Também no que diz respeito à não adesão à publicação *on-line* poderá ter múltiplas razões. Será interessante levar a cabo um estudo que vise mapear as razões desta situação. Tanto mais que existe uma dissonância identificada entre o reconhecimento da Rede como um meio eficaz de divulgar o trabalho de investigação desenvolvido e, concomitantemente, tomar conhecimento do trabalho desenvolvido pelos outros e, depois, paradoxalmente, os inves-

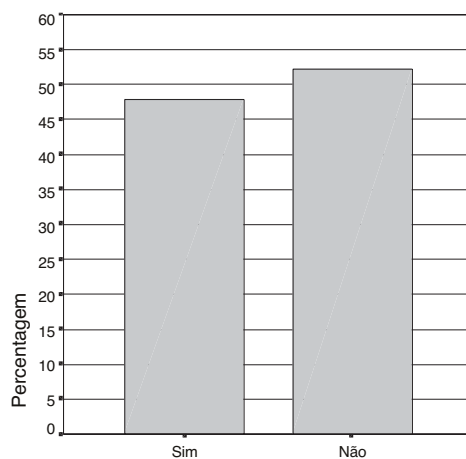


Documento publicado on-line

tigadores lusófonos publicam muito pouco na Internet.

Contudo, quando a questão incide sobre o tópico da troca de informação, de ideias, etc., ou seja, um processo de comunicação menos formal que a publicação, mais pessoal, então os resultados obtidos são mais favoráveis com quase metade dos respondentes a afirmarem usar a rede para esse fim.

A questão era: Troca regularmente informações, ideias, etc. com colegas dos países de expressão portuguesa usando a Internet?



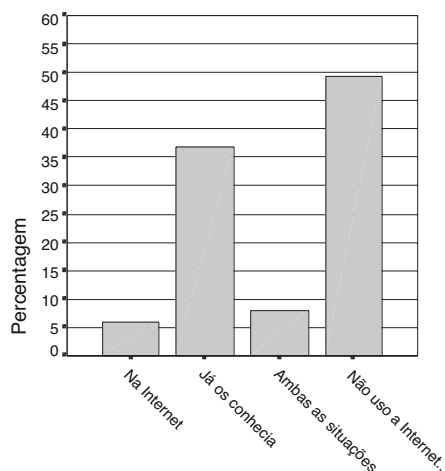
Troca regularmente informação, ideias, etc.

Quanto ao papel da rede no desencadear e manter os contactos colocou-se a seguinte questão: Conheceu-os através da Internet ou

já os conhecia anteriormente e a Internet foi apenas um meio de manter as relações previamente existentes?

Apesar de existir uma franja de 5,9% de novos contactos que não teriam existido se não se usufruísse da Internet o facto é que a rede se apresenta, preferencialmente, como um instrumento de continuidade e manutenção dos relacionamentos que surgem, essencialmente, a partir de conhecimentos estabelecidos em colóquios e conferências.

Contudo, deve ainda reflectir-se sobre as razões de quase 50% não usar os serviços de comunicação em rede como meio de desencadear e manter contactos.



Conheceu-os através da Internet ou já os conhecia

Na área de comentário aberto do questionário muitos respondentes sublinharam que, essencialmente, estabelecem novos conhecimentos nos encontros presenciais e que os serviços em rede, nomeadamente, o correio electrónico e a partilha de ficheiros, servem para manter esses contactos. Por outro lado, para os investigadores que no seu percurso académico estudaram em outra instituição, em outro país a rede serve para dar continuidade às relações enraizadas que durante esse período estabeleceram.

Quanto à teia e densidade das relações entre os membros da comunidade científica lusófona os dados indiciam que a teia é ténue e as relações são pouco densas. A maioria das relações são estabelecidas entre o Brasil e Portugal existindo áreas como os estudos

sobre questões tropicais em que a teia se alarga aos países africanos. Nesses casos, é a natureza do trabalho de investigação que é o motor do alargamento e a Internet é o instrumento facilitador. O importante seria gerar maior conhecimento entre os membros da comunidade científica lusófona, de modo a encontrarem problemas de investigação em que naturalmente, o tema fosse um estímulo à cooperação lusófona. Na área das ciências sociais essas temáticas são mais evidentes.

“Se os físicos, matemáticos, biólogos, podem cooperar no plano mundial, é porque as palavras utilizadas são pouco numerosas. Com as ciências sociais é pelas palavras que pensamos e, além disso, qualquer criação teórica está ligada à capacidade de ordenar as palavras de forma percuciente. (...) Para as ciências sociais (...) comparar é, aqui, a condição de qualquer conhecimento.” (Wolton, 2004:36)

A investigação realizada em consórcios de investigação constituídos por investigadores das diferentes comunidades lusófonas será seguramente uma investigação mais rica e mais enriquecedora, fruto da diversidade cognitiva que os diferentes enquadramentos culturais e percursos de formação trazem ao processo.

O apelo é no sentido de desenharmos os mapas cognitivos e relacionais que possam ser orientadores do desenho de novos caminhos de cooperação no âmbito da investigação mas, também, na cultura e desenvolvimento em sentido lato. Para que o apelo dê fruto são necessárias iniciativas que se contraponham à tendência excessivamente individualista e promovam a criação de redes humanas de parceiros.

No âmbito deste trabalho para a VI Lusocom procuraram-se iniciativas e projectos que já estivessem em curso. Fez-se uma selecção que se apresenta de seguida.

3. Algumas Iniciativas em Curso

Em primeiro plano deve-se sublinhar a existência de um instrumento com grande capital para potenciar a cooperação no seio

da Comunidade Científica Lusófona. Trata-se da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)³, que na sua Constituição e Estatutos se apresenta como um organismo que tem por objectivo central promover a cooperação entre as Universidades e Instituições de Ensino e Investigação de nível superior.

Transcreve-se de seguida o Artigo 2º, pela sua relevância e capacidade de elucidação dos objectivos a promover.

“Capítulo I – Objectivos - Art.º 2.º

A Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP) visa promover a cooperação entre as Universidades e Instituições de Ensino e Investigação de nível superior que dela sejam membros.

De facto, a AULP tem para além disso, outras missões de não menor importância:

Concorrer para salvaguardar o desenvolvimento da Língua Portuguesa; Recolher e apoiar o contributo de todos os que, em Universidades de diferentes idiomas, estudam a Língua Portuguesa;

Promover projectos de investigação científica e tecnológica conjuntos nas áreas ou temas de interesse dos associados, estimulando o conhecimento da realidade e desenvolvimento de cada um dos Países;

Incrementar o intercâmbio de docentes, investigadores, estudantes e pessoal administrativo com vista à participação em acções de natureza pedagógica, científica, cultural e administrativa que se realizem em cada um dos membros da Associação;

Promover a circulação de informação científica, técnica, pedagógica e cultural, o intercâmbio de revistas e publicações científicas, bem como a edição conjunta e a divulgação de trabalhos científicos;

Estimular a elaboração de acordos bilaterais e multilaterais entre os membros da Associação em todos os domínios do seu interesse e particularmente no âmbito das equivalências de habilitações literárias e graus ci-

entíficos e académicos conferidos pelas Instituições associadas;

Fomentar a reflexão sobre o papel da Educação Superior, suas estruturas e meios de acção no mundo actual e particularmente nas sociedades em que estão inseridas;

Apoiar a criação de estruturas de ensino e de investigação que facilitem a realização dos fins da Associação.” (AULP, on-line)

A Associação das Universidades de Língua Portuguesa surge como um instrumento que, se devidamente dinamizado, poderá ser de crucial importância para a promoção da criação de redes humanas no seio da Comunidade Científica Lusófona.

Um projecto que nasceu no seio da Associação das Universidades de Língua Portuguesa é o da Universidade Virtual de Língua Portuguesa (UVLP)⁴. Trata-se de um Projecto em que, claramente, a Internet é o instrumento promotor das actividades de cooperação ao nível do ensino e da investigação.

Para além deste dois grandes instrumentos a Associação das Universidades de Língua Portuguesa e a Universidade Virtual de Língua Portuguesa destacamos de modo crítico dois projectos.

Por um lado, o Índice Interactivo da Lusofonia⁵, que pelos objectivos que se propõe atingir seria uma ferramenta muito importante. Contudo, o que encontramos é pobre do ponto de vista dos conteúdos e com pouca qualidade no que toca ao design gráfico e de interacção. Vale como ideia que seria preciso implementar com uma nova dinâmica.

Por outro lado, o PORTCOM – Portal de Ciências da Comunicação ou Rede de Informação em Ciências da Comunicação dos Países de Língua Portuguesa⁶, que se propõe “Ser referência internacional de toda a produção técnica, científica e académica em Ciências da Comunicação produzida em instituições de países de língua portuguesa”. Este projecto surpreende por conflitar com o trabalho que tem vindo a ser desenvolvido pela BOCC – Biblioteca On-line das Ciências da Comunicação nos últimos anos. Deste modo, é um exemplo da falta de sinergia que por vezes existe entre os pares da Comunida-

de Científica Lusófona e/ou a falta de heteroconhecimento. Muitas vezes, preocupamo-nos em realizar um olhar internacional sobre o que se faz numa determinada temática esquecendo muitas vezes de incluir os parceiros lusófonos nessa pesquisa.

Em síntese

Há uma discrepância entre o número de utilizadores lusófonos da Internet e a quantidade de conteúdos de língua portuguesa disponíveis na rede.

“...o crescimento do número de usuários lusófonos não implica necessariamente em crescimento da proporcionalidade de conteúdos em língua portuguesa, pois está ocorrendo um descompasse entre os percentuais de usuários e os percentuais totais de conteúdos lusófonos na rede. Fazem-se necessárias, portanto, acções programáticas no sentido de incrementar os conteúdos lusófonos.” (Palácios, online)

Há uma dissonância entre a representação favorável dos investigadores lusófonos quanto ao papel que a Internet desempenha ao nível da promoção do interconhecimento dos investigadores e das comunidades e da aproximação entre eles e o uso efectivo dos serviços em rede na busca de uma cooperação científica efectiva.

As iniciativas a promover serão tanto mais eficazes quanto mais integradoras no sentido de articularem o maior número possível de membros da comunidade científica lusófona.

Um passo crucial no incremento da aproximação dos investigadores da comunidade científica lusófona é a promoção do interconhecimento. Conhecemo-nos mal e o conhecimento mútuo é a base para cooperarmos. Os resultados indicam que a presença física é um elemento eficaz na promoção do conhecimento, como tal a realização de congressos do tipo *A Comunidade Científica Lusófona em Questão* e congressos sectoriais, por áreas científicas, serão seguramente fóruns de debate e de encontro que deixam sementes, que a comunicação em rede se encarrega de facilitar criando a possibilidade

de germinarem cooperações duradouras no tempo e férteis. Mas, o conhecimento mútuo faz-se também através da disponibilização de informação na Internet, quer ao nível das publicações quer de informação sobre projectos em curso, entre outra informação. Os resultados indicam que, também aqui, muito há a fazer – publicamos/publicitamos pouco na Internet – é necessários compreender porquê para atacar as causas.

Nesta lógica da promoção do conhecimento e, também, da divulgação internacional do trabalho desenvolvido é fundamental o desenvolvimento de bases de dados comuns, unificadoras dos arquivos dos diversos países.

Boaventura de Sousa Santos em entrevista no âmbito do seminário *Cultura e Desenvolvimento da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*⁷ reforça a ideia de se gerarem arquivos electrónicos comuns e livrarias e propõe:

“Temos ainda de criar um centro transdisciplinar de pesquisa, onde investigadores e agentes artísticos possam encontrar um espaço de interconhecimento. Deveríamos também criar uma agência de notícias e emissoras de TV da comunidade. Este conjunto de iniciativas poderia ser chamado de Fórum da Diversidade. Algumas agências internacionais, como a Unesco, estão interessadas em fomentar este espaço, que seria uma alternativa ao espaço anglo-saxónico. Ou seja, uma tentativa de preservar a diversidade cultural do mundo do domínio da cultura anglo-saxã.” (Santos, 2004).

Unir respeitando é o lema, usando a Internet como ferramenta facilitadora do processo.

SIGLAS

ACSEL – Associação dos Cientistas Sociais do Espaço Lusófono (criada em 22 de Novembro de 1994).

AULP – Associação das Universidades de Língua Portuguesa (http://www.aulp.org/proj_uvlp.html)

BOCC – Biblioteca On-line de Ciências de Comunicação (<http://www.bocc.ubi.pt/>)

CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (criada em 17 de Julho de 1996) (8 países, 4 continentes) (<http://www.cplp.org>)

PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

PORTCOM – Rede de Informação em Ciências da Comunicação dos Países de Língua Portuguesa
(<http://www.portcom.intercom.org.br/>)

SALP – Sociedade Africanológica de Língua Portuguesa (criada em 18 de Junho de 1991).

UCCLA – União das Cidades Capitais Luso-Afro-Américo-Asiáticas ou União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (<http://www.uccla.pt>)

UVLP – Universidade Virtual de Língua Portuguesa
(http://www.aulp.org/univ_virtual.htm)

Bibliografia

Areia, Manuel Laranjeira R., “O Lusotropicalismo Revisitado: a miscigenação em “Casa Grande e Senzala”, in: Neves, F.S. (org.), *A Globalização Societal Contemporânea e o Espaço Lusófono: Mitideologias, Realidades e Potencialidades*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p.55-64.

Margarido, Alfredo, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

Mourão, Fernando A. A. (2000), “A Comunidade de Países de Língua Portuguesa: a base linguística e a base material”, in:

Neves, F.S. (org.), *A Globalização Societal Contemporânea e o Espaço Lusófono: Mitideologias, Realidades e Potencialidades*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p.95-107.

Neves, Fernando Santos (Org.), *A Globalização Societal Contemporânea e o Espaço Lusófono – Mitideologias, Realidades e Potencialidades*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

Oliveira, J.F. Santos, “A Educação, a Cultura e a Informação, como a nova ‘Riqueza das Nações’ do(s) Espaço(s) Lusófono(s)”, in: **Neves**, F.S. (org.), *A Globalização Societal Contemporânea e o Espaço Lusófono: Mitideologias, Realidades e Potencialidades*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000, p.109-119.

Palácios, Marcos, “Por mares doravante navegados: panorama e perspectivas da presença lusófona na Internet”, in: www.bocc.ubi.pt.

Santos, António de Almeida, *Paixão Lusófona*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

Santos, Boaventura de Sousa (entrevista), “Um otimista trágico”, 2004, in: www.cplp.org.

Silva, Lúcia Oliveira, “A Comunidade Científica na Era da Sociedade em Rede: a geração de uma aldeia global da investigação?”, IV Lusocom – Congresso Lusófono das Ciências da Comunicação, S. Vicente, S. Paulo, Brasil, 18-21 Abril, 2000.

Silva, Lúcia Oliveira, “Implicações da Internet nas rotinas cognitivas e sociais da comunidade científica”, in: *Actas do Congresso Internacional de Comunicação De Gutenberg ao Terceiro Milénio*, Lisboa, Universidade

Autónoma de Lisboa, 2001, p.331-346.

Silva, Lúcia Oliveira, “A comunidade científica nas malhas da rede – que percepção?”, in: *Revista Comunicação e Linguagens*, Junho 2002, Número Extra, *Actas do Congresso ICNC: International Conference on Network Culture*, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

Silva, Lúcia Oliveira, *Implicações Cognitivas e Sociais da Globalização das Redes e Serviços Telemáticos – estudo das implicações da comunicação reticular na dinâmica cognitiva e social da Comunidade Científica Portuguesa*, Tese de Doutoramento: Universidade de Aveiro, 2002. (disponível online em: www.bocc.ubi.pt)

Vitorino, Benalva da Silva, “Lusofonia: proposta para a reinvenção de uma comunidade”, in: *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, Ano 1, nº1, Abril de 2003, 11-23.

Wolton, Dominique, *A Outra Globalização*, Lisboa, Difel, 2004.

¹ Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

² (Bras.) filho de branco e de crioula; mestiço especial. (Do ár. mamluk, «escravo»).

³ Associação das Universidades de Língua Portuguesa: <http://www.aulp.org>.

⁴ http://www.aulp.org/proj_uvp.html.

⁵ “Os objectivos do projecto Índice Interactivo da Lusofonia são os seguintes: Mostrar de que maneira os países da Lusofonia, através das suas comunidades estão activos e actuates na World Wide Web (Internet); Sensibilizar a comunidade científica para a importância da publicação dos seus projectos na WWW; Avaliar de que modo as Tecnologias de Informação são encaradas e utilizadas pelos Estados e diferentes organizações não-governamentais, propiciando a mudança para a partilha; Identificar os Projectos inter-lusófonos que recorrem às Novas Tecnologias da Informação; Quantificar os projectos por áreas de saber, e nomeadamente os ligados à Educação e Ciência, Literatura, Linguística, História, Arte e Cultura; Inferir de que modo as novas tecnologias de informação e os projectos inter-lusófonos contribuem para um melhor conhecimento mútuo entre os povos de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e Timor LoroSae.” Informação disponível em: [http://www.terraviva.pt/PortoSanto/1999/intro.htm/cimo%20da%20pagina\(2004-04-13\)](http://www.terraviva.pt/PortoSanto/1999/intro.htm/cimo%20da%20pagina(2004-04-13))

⁶ Informação disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/>.

⁷ Seminário que decorreu em Salvador da Bahia em Março de 2004.

Significando e ressignificando

Lourdes Meireles Leão¹

Um dos postulados básicos de Vygotsky é que a relação do ser humano com o mundo não é uma relação direta, mas, é uma relação mediada, isto é, sofre a intervenção de um elemento intermediário. A presença de elementos mediadores introduz um terceiro elemento que se coloca entre o sujeito e o objeto, compreendendo um elo a mais nas relações organismo-meio tornando-as mais complexas. Ainda segundo Vygotsky existem duas classes de mediações: por objetos materiais, os instrumentos e a realizada por signos ou símbolos. Os seres humanos desenvolveram, ao longo da sua história, diferentes sistemas de semiotização para se comunicarem que lhes tornam possível a vida social. Isto fica bem evidente no ambiente de trabalho, em que cada profissão ou atividade específica desenvolve seu sistema próprio de comunicação ou jargão profissional. A crescente complexidade do mundo moderno propicia o surgimento de novas tecnologias da comunicação e da informação, com a conseqüente necessidade de novas linguagens ou ressignificações da linguagem natural daquele grupo cultural. Como as pessoas constroem certos tipos de linguagens em certos ambientes profissionais é uma questão central neste trabalho. É sempre importante estudar o surgimento destas novas construções. Saber como as pessoas inventam e fazem uso de linguagens especializadas vai nos mostrar a capacidade que o ser humano possui de produzir novos tipos de discursos.

A ação humana é rica em conteúdos semânticos. Ações possuem influência em virtude do significado que adquirem em contextos socioculturais específicos. Em uma interação face-a-face, em que existem pistas não lingüísticas formuladoras de contextos, estas ações significam por elas mesmas, porém, em uma interação mediada por máquinas, em que estas pistas estão ausentes, estes significados precisam ser traduzi-

dos em palavras. Caracterizar este mecanismo de produção e compreensão de discurso especializado em um ambiente profissional de alta densidade tecnológica, com base em um trabalho colaborativo, onde existe toda uma tecnologia que dá suporte a estas operações e na qual a eficiência e a precisão da linguagem são indispensáveis é o objetivo deste estudo.

1. Caracterização da atividade

Este artigo é o relato de um segmento de uma pesquisa maior que compreendeu a tese de doutoramento da autora. A pesquisa realizou-se em uma das maiores e mais importantes empresas do setor hidroelétrico brasileiro, responsável pela produção, transporte e comercialização de energia elétrica para oito Estados do Nordeste do Brasil. O setor específico pesquisado foi a sala de controle do Centro Regional de Operação do Sistema Leste denominado CROL. Um dos objetos deste estudo foram os processos comunicativos desenvolvidos pelos operadores da sala de controle em questão. O universo da pesquisa compreendeu os operadores do CROL, que trabalham em duplas, em turnos ininterruptos de seis horas, alocados em diferentes grupos de trabalho e realizando o mesmo tipo de tarefa. Os processos comunicativos foram estudados a partir de observações locais, entrevistas abertas, notas de campo e registro de gravações de situações cotidianas e de anormalidades no sistema, no período de dois anos.

Nosso uso situado da linguagem e conseqüentemente a significação da linguagem, pressupõe e implica um horizonte de coisas que nunca são explicitamente mencionadas, mas são dadas como sabidas. Isto acarreta uma dificuldade de comunicar instruções para a ação em situações particulares. A indexicalidade de instruções quer dizer que o significado de uma instrução com respeito

à ação não é explicitamente inerente à instrução, mas deve ser encontrado pelo seguidor da mesma, com referência à situação do seu uso. O que facilita a compreensão da instrução para a ação não é somente a instrução como tal, mas sua interpretação em uso. Cada ocasião, do uso situado da linguagem, é caracterizada por incertezas. Já que na interação comunicativa nem tudo é claramente explicitado, grande parte permanece implícita, as pessoas têm de inferir muita coisa da situação e isto pode, algumas vezes, acarretar problemas porque os sujeitos podem supor o indevido, o que deve ser evitado ao máximo em um tipo de atividade como esta.

A linguagem não só é ancorada na situação, como também em larga escala, constitui a situação de seu uso. Um sentido pode ser convencional dentro de uma comunidade, como entre os usuários de computador, entre médicos, entre apreciadores de futebol, entre os operadores do CROL, mas pode ser totalmente sem sentido para as outras pessoas. Como existem inúmeras possibilidades de significação das palavras fora do significado dado pelo dicionário, a significação real de uma palavra em um determinado momento e situação é o resultado de um processo de coordenação, trocas e concordância mútua entre os sujeitos. “O que uma palavra significa depende não somente de suas propriedades genéricas do domínio conceitual, mas da situação sendo descrita no momento” (Clark, 1992: 372). Por conseguinte, o significado convencional é de fato uma descrição breve e parcial de algum aspecto do mundo. O “significado real”, aquele que se pretende dar em uma situação específica, é construído pelos interlocutores.

A atividade estudada é desenvolvida em um ambiente de alta densidade tecnológica em que a comunicação não é direta, face a face, mas é intermediada por instrumentos, o que torna o processo mais complexo, e no qual a precisão e a segurança da comunicação são imprescindíveis. Considerando as características da linguagem e considerando que esta é uma atividade de alto risco em que a exatidão na comunicação é essencial, já que um comando errado ou uma má interpretação de uma informação pode gerar uma tragédia, todo um aparato semiológico

foi construído tais como: codificação de linhas, formas específicas de enviar e receber mensagens e um vocabulário próprio, tendo como finalidade exclusiva garantir a inteligibilidade, a precisão e, por conseguinte, a segurança das trocas comunicativas neste contexto. A linguagem utilizada pelos operadores não é, pois, uma linguagem corrente, mas é uma linguagem especializada, típica daquele contexto de trabalho.

2. Processos comunicativos no CROL

No CROL a comunicação com as subestações, as concessionárias e os outros órgãos do sistema, é toda realizada por meio de instrumentos. Os operadores dos diferentes setores estão engajados em uma interação indivíduo - máquina - indivíduo. A máquina é o fator mediador nesta comunicação, eles estão interligados, interagindo via configuração do sistema, cujo funcionamento está sendo acompanhado por eles.

Este processo de interação, para usar uma metáfora, pode ser comparado a uma gigantesca teia de aranha na qual o CROL constitui a parte central. Ele tem a visão geral do todo e recebe todas as informações. É uma cadeia interacional muito grande e fechada. O operador do CROL fala com os operadores das subestações e estes com o operador do CROL. O operador do CROL fala com os operadores das concessionárias e vice-versa e fala com o ONS (Operador Nacional de Sistema Elétrico - órgão controlador central) que por sua vez se comunica com ele. Assim, apesar de todo o sistema estar interligado, não há comunicação entre si, mas através do CROL. Este é quem supervisiona e controla todo o sistema, quem detém toda a informação e poder de autorizar ou desautorizar este ou aquele procedimento. É um sistema interligado de forma tal, que um problema que aconteça em uma subestação pode afetar uma ou mais subestações ao mesmo tempo, ainda que estejam afastadas geograficamente umas das outras. Apesar disto, elas não têm nenhuma atuação entre si para resolver o problema, a não ser através do CROL. É uma rede muito grande de interações intermediadas entre si pelo CROL e entre elas e o CROL pelos instrumentos que fornecem as configurações das

subestações e concessionárias e que permite ao CROL ter acesso a elas. É, portanto um sistema distribuído, no qual o CROL é a instância mediadora.

“Em sistemas distribuídos as tarefas são executadas em e através da interação, por conseguinte a distribuição de acesso à informação é uma importante propriedade do sistema de cognição distribuída” (Hutchins e Klausen, 1996: 26).

Processos cognitivos que são distribuídos através de uma rede de pessoas, têm de lidar com as limitações da comunicação entre pessoas. Considerando estas limitações foi construído um arcabouço linguístico para padronizar e dar suporte às trocas comunicativas, a fim de que as informações circulassem com mais precisão e eficiência. Veremos a seguir este arcabouço padrão para a comunicação oral no CROL. A empresa chama de “comunicação de voz” e refere-se à comunicação via telefone, rádio e/ou hand-talk. É composto dos seguintes elementos: Estrutura Padrão de Comunicação, Codificação Alfanumérica, Terminologia Operacional Básica e Fraseologia Padrão. Estes elementos serão detalhados a seguir.

1º) Estrutura Padrão de Comunicação - Toda comunicação de voz deve sempre ocorrer dentro da seguinte estrutura:

- Identificação dos interlocutores.
- Transmissão da mensagem.
- Repetição da mensagem recebida.
- Confirmação e conclusão.

Em relação à repetição da mensagem recebida, a redundância da informação é realmente uma das estratégias de se lidar com as limitações da comunicação. A comunicação redundante é uma forma de garantir a precisão do que é informado e a execução do que é solicitado. A repetição das solicitações e das autorizações, às vezes exaustivamente, é uma medida de segurança. Funciona como uma confirmação do que foi solicitado ou autorizado - checagem de erros - e leva à diminuição da possibilidade de “problemas” ocasionados por erros de comunicação.

2º) Codificação Alfanumérica - É o vocabulário convencional utilizado na comunicação

operacional, constituído de códigos fonéticos e numerais. Abrange os códigos de identificação de equipamentos e os alfanuméricos:

a) Alfabeto fonético: Segundo os manuais da empresa os operadores de Sistema e de Instalação, ao transmitirem via fonia a posição ou código operacional de qualquer equipamento ou linha, deverão fazê-lo através dos códigos em uso. Alguns instituídos pela empresa, como é o caso da codificação internacional utilizada pelas linhas aéreas, com algumas modificações no significado que é ajustado para a atividade desenvolvida no CROL e outros criados dentro da atividade, pelos usuários do sistema.

Tabela de Códigos Linguísticos:

A = Alfa; B = Bravo; C = Charlie;
D = Delta; E = Eco;
F = Foxtrot; G = Golfo;
H = Hotel; I = Índia; J = Julieta;
K = Kilo; L = Lima;
M = Mike; N = Novembro;
O = Oscar; P = Papa; Q = Quebec;
R = Romeu; S = Sierra; T = Tango;
U = Uniforme; V = Victor; W = Whisky;
X = Ecstra; Z = Zulu.

As significações do alfabeto fonético:

Bravo significa “banco capacitor”

Eco “reator”

Tango “transformador”

Kilo “compensador”

Quebec “compensador estático”

TC “transformador de corrente”

Trafo “transformador de potência”

As outras letras do código denominam as linhas.

b) Numerais: Os numerais 1 e 6 são respectivamente denominados de uno e meia por conta de sua sonoridade, o que acarreta facilidade de serem mal interpretados. Segue as suas significações:

0 (zero) significa linha;

1 significa disjuntor;

2 significa tensão de 69 kv (quilovolt - unidade de medida de força);

3 significa tensão de 138 kv;

4 significa tensão de 230 kv;

5 significa tensão de 500 kv;

Exemplos do uso do código alfanumérico:

- “04 mike 2” - significa linha M2 de 230 kv

- “12 julieta 8” - significa disjuntor de 69 kv da linha J 8

- “04 tango 2” - significa transformador 2 da linha de 230 kv

3º) Terminologia Operacional - Conjunto de termos peculiares adotados a determinada atividade. Refere-se às ações em equipamentos. Para cada equipamento há uma terminologia específica da ação a ser executada. Exemplos:

Barramento: energizar/desenergizar; aterrar/desaterrar; interligar/seccionar.

Teleproteção: ativar/desativar; colocar (em teste) etc.

4º) Fraseologia Padrão - Forma de construção de frases próprias a cada atividade. Exemplos: Para pedidos: Solicito liberação + codificação do equipamento.

Para informações: Informo variação de tensão na barra “X”.

A seguir um exemplo completo, isto é, utilizando todos os elementos da padronização da comunicação oral operacional do CROL:

E - Emissor - Subestação RCD R - Receptor - CROL
Identificação dos Interlocutores: E - Faz a chamada R - CROL, Antônio E - RCD, Ricardo
Transmissão da Mensagem: E - Informo desarme quatorze tango uno e doze tango uno sinalizando relê de gás e atuando chave oitenta e quatro do zero quatro tango uno.
Repetição da Mensagem: R - Ok, você informa desarme quatorze tango uno e doze tango uno sinalizando relê de gás e atuando chave oitenta e quatro do zero quatro tango uno.
Confirmação / Conclusão: E - Positivo, aguardo instruções.

3. Ressignificando

Cada organização de trabalho constrói seu próprio vocabulário e seus significados internos, coisas que só têm sentido dentro daquela realidade, são construções coletivas de mecanismos semióticos que se cristalizam dentro da organização e são passadas dos mais antigos para os novatos, sendo muitas vezes normatizadas, isto é, passam a fazer parte das normas da empresa. No CROL não é diferente, além dos códigos operacionais construídos a funcionar com mais precisão nas interações comunicativas, uma série de

expressões, construídas colaborativamente, são utilizadas com certas especificidades. Isto é, foram criados também, novos significados para algumas palavras, o seu jargão interno, o qual funciona como uma linguagem específica do lugar. Segue algumas ilustrações deste tipo de construção (quadro da página seguinte).

Estes são apenas alguns exemplos do linguajar interno. Porém, mais interessante do que mostrar construções metafóricas específicas é mostrar o processo cognitivo através do qual estas construções foram realizadas. É importante saber como novos sentidos são dados às palavras e de onde vêm estas novas significações. Para caracterizar este mecanismo de emergência de novos significados, fomos buscar suporte teórico na Teoria dos Espaços Mentais de Fauconnier. No âmbito desta teoria encontra-se a explicação de como se constrói todo o processo analógico, metafórico e de ressignificação de palavras. Na ótica de Fauconnier, 1997: 2

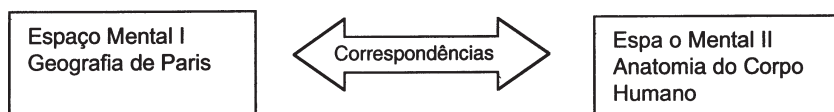
“A linguagem visível é apenas um tipo de iceberg da construção do significado invisível que ocorre quando pensamos ou falamos. Essa significação escondida, de bastidores, define nossa vida mental e social. A linguagem é uma de suas proeminentes manifestações externas”.

Segundo Marcuschi (1999), a teoria de Fauconnier possui três noções nucleares: 1º) Espaços Mentais - são domínios de conhecimentos, concebidos como núcleos cognitivos estruturalmente simples. 2º) Correspondência (mapping) - esta noção sugere uma espécie de correspondência entre dois domínios cognitivos (espaços mentais) em que o segundo é um tipo de contraparte do primeiro, que lhe serve de base. Estas correspondências são projeções de um domínio para o outro e têm características de uma inferência analógica. 3º) Integração Conceitual ou Mesclagem (blending) - é uma operação cognitiva geral de integração conceitual com múlti-

PALAVRA	SIGNIFICADO
Abortar (o comando)	Suspender uma operação
Afundamento	Diminuição de energia
Alimentação - alimentar uma linha	Energia - colocar energia na linha
Anel aberto	Quando a energia não volta ao ponto inicial
Anel fechado	Quando a energia volta sempre ao ponto inicial, está circulando
Banco de carga	Uma grande quantidade de energia
Barra	Linha de grande porte que transporta um volume muito grande de energia
Cair (uma subestação)	Deixar de funcionar por algum problema
Correr a linha	Fazer uma vistoria no local
Perder (uma linha, uma subestação, etc.)	Deixar de funcionar por algum problema
Sistema malhado	Com bastante interligação

plas funções num processo de construção de significados.

Como estas noções se integram? Como isto funciona? De acordo com as elaborações de Fauconnier, dois espaços mentais iniciais que têm correspondência um com o outro, pelo processo de mesclagem ou integração conceitual, dão surgimento a um terceiro, a mescla (blend). Esta usa as estruturas vindas dos espaços estímulos e dos conhecimentos de fundo do sujeito para criar uma nova estrutura e permitir que o trabalho cognitivo central seja desempenhado. Este terceiro espaço herda a estrutura parcial dos espaços iniciais, mas tem estrutura emergente própria. O ponto de partida ou o espaço base, como sugere Fauconnier, é sempre um sistema de relações correspondidas em um outro espaço mental. Almeida (1999) utiliza uma metáfora para exemplificar o processo:



A frase em questão é, pois, o resultado de projeções ou correspondências de um domínio do conhecimento com outro. O significado é na realidade produto de mescla ou integração de conhecimentos e possui, ele mesmo, uma estrutura própria.

Fauconnier (1997) ressalta a dimensão criativa de todas as formas de pensamento. Estas, segundo o autor, produzem novas rela-

ções, novas configurações e, por conseguinte novos significados e novas conceitualizações. Tais construções linguísticas, bastante criativas, são impulsionadas por um importante processo cognitivo que é a integração conceitual ou mesclagem. Para ele, mesclagem é uma operação que embora simples (é um processo cognitivo que opera sobre dois espaços mentais para obter um terceiro) pode explicar uma série de fenômenos lingüísticos e contribuir para melhor se conhecer a natureza das relações existentes entre construções lingüísticas e processos cognitivos. Na opinião de Sweetser e Fauconnier (1996), a idéia básica é que à medida que nós pensamos e falamos, espaços mentais são estabelecidos, estruturados e ligados sob pressões vindas da gramática, contexto e cultura.

Chiavegato, 1999: 111, por sua vez, afirma que

“... por engendram construções com significados bastante originais, os resultados das análises do processo de mesclagem na interação real, podem ser reveladoras de como são criativas as interações mais comuns do cotidiano”.

Basicamente a teoria de Fauconnier toda pode ser resumida no seguinte: há um elemen-

to que é a linguagem comum, está no dicionário, são os espaços mentais da vida diária. E há a vivência de uma dada situação que são os espaços mentais onde isto é utilizado. Da junção destes dois espaços mentais, surge um novo sentido ou um terceiro espaço mental. No caso específico do CROL, eles estão utilizando-se da linguagem comum e da prática das suas atividades, para a partir desse material produzirem, colaborativamente, outros espaços que são os espaços do contexto em que eles atuam, criando novos significados para as palavras utilizadas. Assim, a Teoria dos Espaços Mentais nos dá uma visão dinâmica da construção de significados.

Além deste código linguístico próprio, criado pelos sujeitos para suprir suas necessidades comunicativas, outra linguagem coexiste no mesmo espaço profissional, a linguagem transmitida pelos instrumentos tecnológicos. No seu cotidiano de trabalho os sujeitos lidam, portanto, com dois tipos de linguagens: a do código linguístico por eles elaborado e a “linguagem” dos instrumentos tecnológicos que monitoram o sistema, através dos quais eles têm que “ler” diretamente as informações pertinentes ao funcionamento do mesmo. Os equipamentos na sala de controle proporcionam aos operadores o seu primeiro acesso perceptual para o mundo do trabalho. Eles vêm e agem sobre este mundo através do uso destes instrumentos que estão constantemente transmitindo para os operadores, através da configuração das subestações nos computadores, informações do sistema como um todo. É um recurso crítico na colaboração entre os operadores e as subestações. Estas vias de distribuição da informação capacitam os operadores a tomarem conhecimento da ocorrência de um problema no caso das

subestações totalmente automatizadas e nas outras subestações, em algumas situações, antes mesmo de serem oficialmente comunicados do fato pelos operadores das mesmas. Quando surgem alterações na configuração das subestações é sinal de problema que precisa ser interpretado.

A outra forma de obterem informações via tecnologia é pelos alarmes sonoros e visuais do quadro sinóptico (instrumento que transmite informações do sistema, como situação dos disjuntores, das tensões, etc.) e também pelas variações de tensões ali apresentadas. Um olhar em direção ao “display” das tensões do quadro sinóptico pode fornecer recursos através dos quais se pode saber que uma subestação está com problemas. Alterações nestes instrumentos já são um sinal de alerta, de que alguma coisa não está funcionando dentro dos parâmetros da normalidade. São estas alterações que tornam possíveis aos operadores construir uma versão do que está ocorrendo. Eles sabem que “algo está errado”, que alguma coisa diferente aconteceu. Esta é uma linguagem construída inferencialmente pelo que os instrumentos fornecem.

Saber “ler” e compreender o que os instrumentos sinalizam, não é uma habilidade natural, transparente, mas um elemento de aprendizagem cultural, organizado socialmente e que é desenvolvido e mantido dentro de uma comunidade de prática. Segundo Goodwin e Goodwin (1996) “ler” os instrumentos de uma forma relevante ao trabalho, é resultado de um conhecimento cultural produzido localmente. As linguagens desenvolvidas nesta atividade específica são formas de adaptações das transações comunicativas às tecnologias complexas que compõem a prática da atividade.

Bibliografia

Almeida, M. L. L. de. Processo de Mesclagem em Anguladores no Português do Brasil. In *Veredas. Revista de estudos lingüísticos*. Juiz de Fora, 1999, v 3, (1) 129-142.

Austin, J. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: University Press, 1962.

Chiavegatto, V. C. Um "Olhar" sobre o Processo Cognitivo de Mesclagem de Vozes. In *Veredas. Revista de estudos lingüísticos*. Juiz de Fora, 1999, v 3, (1) 97-114.

Clarck, H. *Arenas of Language Use*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Clark, H. & Brennam, S. E. Grounding in Communication. In Resnick, L.; Levine, J. M. & Teasley, S. T. (eds.) *Perspectives on Socially Shared Cognition*. Washington: American Psychological Association, 1991.

Fauconnier, G. *Mapping in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Goodwin, C. & Goodwin, M. H. Seeing as situated activity: Formulating planes. In Engeström, Y. and Middleton, D. (Eds.) *Cognition and Communication at Work*. Cambridge: University Press, 1996.

Hutchins, E. & Klausen, T. Distributed Cognition in an Airline Cockpit. In Engeström, Y. & Middleton, D. (Eds.) *Cognition and Communication at Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Hutchins, E. *Cognition in the Wild*. Massachusetts: Institute of Technology, 1996.

Marcuschi, L. A. *Cognição e Produção Textual: Processos de Referência*. Trabalho apresentado no II Congresso Nacional da ABRALIN (Associação Brasileira de Lingüística). Florianópolis, 25-27 de Fevereiro de 1999.

Marcuschi, L. A. *Cognição, Explicitude e Autonomia no Texto Falado e Escrito*. Conferência pronunciada no III ELFE - III Encontro de Língua Falada e Ensino. Maceió, UFAL, 12-16 de Abril de 1999.

Marcuschi, L. A. *Quando a Referência é uma Inferência*. Conferência pronunciada no GEL (Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo), UNESP. Assis-SP, Maio de 2000.

McNeill, D. Language viewed as action. In Wertsch, J. (Ed.). *Culture Communication and Cognition: Vygotskian Perspectives*. Cambridge: University Press, 1988.

Mondada, L. & Dubois, D. Construction des Objets de Discours et Catégorisation: une approche des processus de référénciation. In *TRANEL (Travaux Neuchâtelois de Linguistique)*, 1995, 23: 273-302.

Mondada, L. *Le Langage en Action*. Trabalho apresentado no "L'Actualité des Recherches-actions", Paris, 16-18 de Abril de 2000.

Oliveira, M. K. Linguagem e Cognição: Questões sobre a natureza da construção do conhecimento. In *Temas em Psicologia*. Ribeirão Preto, SP. Sociedade Brasileira de Psicologia, 1995, n°. 2, p. 1-9.

Pino, A. Semiótica e Cognição na Perspectiva Histórico-Cultural. In *Temas em Psicologia*. Ribeirão Preto, SP. Sociedade Brasileira de Psicologia, 1995, n° 2, p. 31-40

Salomão, M. M. M. A Questão da Construção do Sentido e a Revisão da Agenda dos Estudos da Linguagem. In *Veredas. Revista de estudos lingüísticos*. Juiz de Fora, 1999, v 3 (1) 61-79.

Schegloff, E. Conversation Analysis and Socially Shared Cognition. In Resnick, L. B.; Levine, J. M. & Teasley, S. T. (eds.) *Perspectives on Socially Shared Cognition*. Washington: American Psychological Association, 1991, 150-171.

Suchman, L. A. *Plans and Situated Actions. The problem of human-machine communication*. Cambridge: University Press, 1987.

Sweetser, E. & Fauconnier, G. Cognitive Links and Domains: Basic aspects of mental theory. In Fauconnier, G. & Sweetser, E. (eds.) *Spaces, Worlds, and Grammar*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, 1-28.

Vygotsky, L. S. *Linguagem e Pensamento*. Lisboa: Edições Antídoto, 1979.

Vygotsky, L. S. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes Ed, 1989.

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco / Brasil.

Clipoema: a inter-relação das linguagens visual, sonora e verbal

Luiz Antonio Zahdi Salgado¹

Os anseios gerados pela poesia concreta brasileira nascida nos anos 50, donde as possibilidades plásticas da palavra ganharam importância, são agora, nestes últimos 12 anos, concretizadas através do cruzamento com as atuais interfaces tecnológicas. A ampla revolução causada pela ferramenta digital possibilitou que a poesia escrita, sua imagem e movimento agregassem novos valores. O som e seus desdobramentos, a música, a utilização de ruídos, a poesia falada, bem como outros recursos oriundos de outras manifestações artísticas como, por exemplo, a performance e a vídeo arte podem ser agora elementos para serem agrupados em poesia. O resultado desta inter-relação diferenciada de linguagens chama-se no Brasil “Clipoema”.

A inter-relação das linguagens visual, sonora e verbal (VSV) já ocorre a quase 80 anos nas manifestações cinematográficas de modo indiscutivelmente consagrado, entretanto do cruzamento da poesia concreta com as atuais interfaces tecnológicas ocorre um novo modo nessas relações: um alto grau de inter(IN)dependência entre elas, ou seja, cada linguagem pode se estabelecer independentemente das outras, mas quando agrupadas não apenas funcionam como meras ilustrações ou legendas umas das outras mas proporcionam múltiplas possibilidades de leitura e entendimento de modo que ampliam consideravelmente as possibilidades de significado da mensagem poética. Entendo que isto caracteriza o Clipoema.

Há meio século os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, como integrantes do Grupo Noigandres, iniciaram um movimento de vanguarda, pioneiro, bastante considerado internacionalmente, que abriu novos caminhos para a poesia brasileira, “(...) surge a poesia concreta detectando a crise do verso e tentando reordenar o caos gráfico do esfacelamento da linearidade” (Menezes, 1991: 13).

Os poetas deste grupo estavam conectados às idéias artísticas e teóricas de Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Cummings e Apollinaire e também as tentativas experimentais futuristas/dadaístas que estão na raiz do novo procedimento poético, que se impuseram à organização convencional formal do verso. (Campos 1987: 50). Os signos verbais da poesia se abrem para a visualidade das Artes Plásticas e do Design Gráfico, a leitura tradicional rende-se para uma visão multidirecional da distribuição do poema pelo espaço da página: os tipos se soltam sobre a superfície branca plana.

Para Philadelpho Menezes, o momento concretista é considerado “o de maior alcance da consciência crítica até então produzido pela vanguarda brasileira”, quando foram dados os primeiros passos para “(...) o caminho da crescente presença da visualidade, que acabaria por aprofundar a implosão sintática, chegando a própria unidade molecular do discurso verbal: a palavra.” (Menezes, 1991: 13). Santaella também trata do mesmo assunto e acrescenta “no Brasil, o polêmico movimento da poesia concreta foi o primeiro a pôr programaticamente em discussão a visualidade na poesia (...)” (Santaella, 1998: 70-71).

Paralelo ao interesse pelo sentido visual da palavra, principalmente pelo grupo de poetas do Noigandres, também já estava contido, na dinâmica concretista, o desejo de utilizar o som na construção poética, conforme declara Augusto de Campos. (Araújo, 1999: 50) Muito da estrutura da poesia está na sonoridade proporcionada pela combinação criativa das letras, sílabas e palavras que possibilitam resultados interessantes tanto no poema recitado quanto no cantado. Entretanto, a utilização do som proposta por estes poetas é aquela cujas referências se encontram nos grandes compositores que inovaram e ampliaram os conceitos musicais do século XX, como Schoenberg, Webern, Boulez, Xenakis, Cage, entre outros.

Pode-se ainda dizer que uma das principais características da poesia visual já se encontrava antecipadamente no pensamento concretista: a exploração de novos suportes. “Antecipando a explosão das variadas manifestações da poesia visual (poema processo, poesia experimental, alternativa, arte postal, gestual, poesia visiva, grafismo, letrismo), a poesia concreta, especialmente nos desdobramentos por que viria passar na obra de Augusto de Campos, antecipou também o pulsar dos movimentos em luz ou som de uma poética eletrônica na era da automação” (Santaella et al, 1998: 71).

Os elementos inscritos pelo movimento concretista atravessaram décadas em busca de movimento e animação. Entretanto, através dos mesmos poetas citados e juntando-se a eles o artista plástico Júlio Plaza e também o artista multimídia Arnaldo Antunes, novas experimentações surgiram na composição com signos verbais e não verbais. Estas explorações ocorreram principalmente na utilização de outros suportes tecnológicos como o fax, o vídeo texto, o holograma, o laser, o vídeo e o computador, que foram emprestados de suas funções para servirem como interfaces para expressão artística destes poetas.

Na década de 90, no Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP, foram desenvolvidos alguns poemas a partir dos recursos da computação gráfica. A idéia era transcriir poemas do papel para o vídeo (Araújo, 1999: 15), este evento foi chamado de Vídeo Poesia. Paralelo a este evento, AA desenvolveu a obra multimídia Nome.

Nome

Nome é o título/tema da obra de Arnaldo Antunes. Esta obra datada de 1993, considerada multimídia por envolver vários meios para sua produção e apresentação, é composta de CD com 23 músicas, vídeo com 30 clipoemas, livro com 30 poemas e show musical.



Na obra Nome se encontra a continuidade do percurso iniciado pelo concretismo, uma obra de poesia que se vale de outras linguagens não só para ilustrar o seu sentido verbal, mas para, na inter-relação com o som e a imagem, gerar múltiplos significados.

Informação, comunicação e repertório

A percepção da obra Nome passa a ocorrer através da combinação de variados caminhos, possibilitando uma leitura ampla e diversificada, limitada apenas pelo repertório individual do público apreciador. O público atingido por este formato de trabalho aumenta em número, porque a obra atrai, numa mesma idéia, amantes da música, do vídeo e da poesia.

Uma das mais importantes características encontradas na obra Nome está relacionada com o modo de utilização dos repertórios sonoro, visual e verbal, dos cruzamentos, das complementações, das linhas de fuga, enfim, das relações intersemióticas entre eles. O artista multimídia combina os três repertórios de forma bastante variada, gerando uma obra múltipla onde cada poema, clipoema, música, apresenta diferenças de níveis de inteligibilidade e redundância. Podem-se encontrar músicas de repertório facilmente reconhecido, assim como poemas com níveis altos de inteligibilidade e que exigem do receptor um repertório mais elevado.

A obra apresenta múltiplos cruzamentos, com variados graus de complexidade, pois a utilização do recurso de repetição não segue uma lógica convencional. Os elementos são organizados em estruturas diversas que buscam muito mais a experimentação estética. O alto grau de informação da obra como um todo resulta num complexo organismo onde em cada parte se observam níveis variados de disposição da informação, alguns momentos mais redundantes, outros intensamente mais informativos, causando radicais enfrentamentos entre inteligibilidade e previsibilidade.

Por exemplo, pode-se observar no vídeo Cultura uma combinação de repertórios que facilita ao público o entendimento da mensagem poética.

Já em outro clipoema onde o título frase “os nomes dos bichos não são os bichos”,

o autor coloca uma questão metalingüística sobre a relação entre os signos/símbolos que por convenção representam, mas não são os seus referentes. Fica evidente a utilização da imagem como signo que indica/induz o receptor a aceitar vários referentes para o mesmo signo verbal. Como em Alice no país das maravilhas, o interessante nestes jogos metalingüísticos está nas possibilidades encontradas por trás do espelho, ou seja, o receptor vai percebendo o jogo conforme o vídeo vai se mostrando no tempo, quando vai se deixando perceber o deslocamento de um referente para outro. De outro modo, poderia se dizer que o primeiro referente, por exemplo, da palavra “macaco”, é o animal conhecido por todos como objeto deste símbolo. Num segundo momento, poder-se-ia dizer que a mesma palavra estaria se referenciando a um boneco que possui signos semelhantes aos do animal. E ainda, em uma terceira possibilidade, ocorre uma inversão no deslocamento, sendo que agora é a palavra/signo/verbal/sonoro que é substituída por outra que indica uma nova referência dentro do mesmo objeto: neste caso o objeto/boneco/macaco/material, pode ser identificado/chamado/entendido através da palavra “pelúcia”.

Os referentes são potências latentes de significação, conscientizadas a partir das evidências indiciais deixadas propositalmente pelo autor na composição da inter-relação das linguagens. E por fim a própria palavra escrita/dita como signo de referência dela mesma com suas características gráficas e sonoras também participa deste jogo de cruzamentos metalingüísticos. O poema se encerra no ato de lavar o cavalo, diluindo as palavras nele escritas. A palavra, que no início foi apresentada sendo construída, materializada, no final é diluída/lavada.

Percebe-se que não há hierarquia entre os signos/elementos. A cada instante, a cada linha/frase/imagem/som o receptor é surpreendido pela múltipla de combinações onde o significado flutua em muitos fragmentos. O poema se organiza na obrigatória condição temporal imposta pelo meio, porém a não linearidade se destaca na multiplicidade de signos que se justapõem, às vezes por vizinhança e aproximação e outras por saltos e linhas de fuga.

A inter-relação das linguagens sonora, visual e verbal (VSV)

É de meu interesse colocar outras questões sobre a inter-relação das VSV e não apenas seguir a ordem do convencional, do posto, do consagrado, mas de procurar novos recursos para reflexão que possam se aproximar de modo mais eficaz e aberto de uma nova proposta artística.

Nesta concepção, as conexões entre as linguagens ocorrem em forma de rizoma², podendo acontecer a qualquer momento, interligando pontos de informação, significados ou os diferentes suportes que possibilitam a veiculação das mensagens poéticas. Independentemente de qualquer regra preestabelecida, o receptor navega entre trechos ou fragmentos de imagens visuais, verbais, sons e/ou músicas, intercalando-os em tempo real na seqüencialidade temporal da obra, conforme lhe desperte o interesse, por vizinhança, parentesco, proximidade, similaridade, contigüidade, ou de qualquer outra forma que lhe determine um percurso particular para o entendimento da informação.

A alta taxa de informação de cada mensagem poética de uma obra híbrida que mantém uma inter-relação não hierárquica, não permite uma completude perceptiva finalizada, única, acabada em si mesma. São múltiplas possibilidades abertas para a recepção. Entretanto, não se trata de uma escolha objetiva por este ou aquele caminho. A interatividade ocorre através de um processo de edição cerebral que opta por quais caminhos navegar. É um ato de percepção e conscientização. Na dinâmica da escolha das partes, no ato da leitura, a seqüência obtida leva a uma interpretação do todo, não de um todo único, mas de um possível dentre muitos.

Na inter-relação das linguagens, o repertório signico do receptor entra em confronto permanente com o da obra. A cada nova leitura, novos signos de informação vão sendo desvendados, e novos encadeamentos de significados vão surgindo. A passagem de entrada para a leitura da obra ocorre a partir de elementos de repertório simples, redundantes e conhecidos, ou até sofisticados elementos de metalinguagem. É bastante interessante observar que, simultaneamente

ou isolando uma determinada informação do todo, as VSV possibilitam muitas leituras.

Nesta dinâmica ocorre ruptura e desterritorialização constantemente, mesmo diante de uma obra videográfica. A leitura se desloca entre as mensagens, onde ocorre uma flutuação perceptiva na interpretação dos signos VSV, seja de forma vertical, na simultaneidade dos signos, seja na horizontalidade da sequência temporal.

O clipoema “Pessoa” que também, faz parte da obra Nome, é um exemplo do que quero dizer sobre a inter-relação de linguagens. O clipoema inicia apresentando uma imagem/fundo, movimentando-se para a direita. A imagem marcada por rascunhos, escritas a mão, riscos e rasuras, causam um ruído branco na mensagem, signos que denunciam a existência do poeta. Na estrutura do clipoema, a imagem/fundo serve de suporte contrastante para os tipos digitais do poema escrito se movimentarem para a esquerda. O movimento contrário entre as imagens causa dificuldades para a percepção do poema escrito. Entretanto, na fragmentação do poema não ocorre perda de qualidade na informação. Uma outra interferência de teor metalingüístico aumenta a sensação de estranhamento e de desconcerto perceptivo: ao mesmo tempo em que o poema passa pela tela, se podem ouvir, simultaneamente, AA fazendo a análise gramatical do poema. Diferentemente do habitual, onde o texto verbal falado se relaciona com poema escrito ou de forma recitativa ou através de melodia musical, neste clipoema os signos verbais se relacionam em contraponto, o receptor lê o poema e ouve a análise sintática. Ainda se pode perceber a presença de sons graves de um baixo acústico aumentando a expectativa em torno do clipoema. A quantidade de informação verticalizada, acontecendo simultaneamente na horizontalidade sequencial do vídeo, em determinado momento causa um estado parecido com a hipnose, um desconcerto multisensorial.

Este clipoema se caracteriza pelo modo rizomático como se apresenta à recepção. Na tentativa de buscar uma interpretação imediata, o receptor é levado a se distrair na inter-relação das linguagens, fragmentando a compreensão linear do clipoema. O resultado é uma sensação ramificada causada por

um movimento que se estabelece conforme o receptor identifica os signos mais conhecidos, seja na imagem, na escrita, na fala ou no som. A mensagem, para o receptor, realiza-se como um patchwork, um mosaico de significâncias.

Na relação entre a imagem e o texto da obra Nome, ocorre uma constante confrontação entre signos redundantes e de informação. Kalverkämper³, citado por Santaella e Nöth (1997: 54) distingue três casos em que imagem e texto se relacionam na construção da mensagem: no primeiro caso a imagem é inferior e apenas complementa o texto, servindo como elemento de redundância do verbal escrito; no segundo caso, a imagem é superior ao texto porque carrega maior taxa de informação; no terceiro caso a imagem e o texto têm a mesma importância. Esta equivalência é descrita como complementaridade. “A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias”⁴ (Ibid., 55).

Sugiro uma quarta situação onde não só a imagem e o texto, mas também o som em todas as suas variações se inter-relacionam diferentemente do conceito de complementaridade, pois possuem qualidades independentes capazes de informar tanto de forma isolada como associadas umas com as outras, podendo este caso ser identificado como uma Inter-relação rizomática das linguagens VSV.

Este caso se enquadra em certos momentos, a meu ver, com a obra em questão. Um dos indícios desta constatação é o próprio kit multimídia de Nome (CD musical, livro de poemas, clipoemas, show musical). Cada um destes itens, tratados individualmente, carrega em si informações estéticas suficientes para se sustentarem como mensagens poéticas. As linguagens aqui não são apenas complementares, mas se relacionam em uma multiplicidade de caminhos. Entendo ser deste modo uma proposta inovadora de inter-relação das linguagens VSV. A linguagem resultante é composta por uma combinação de linguagens que são articuladas e se materializam numa mensagem híbrida. Entretanto este ponto de vista não exclui a

existência, em determinados momentos, de signos de som e imagem que se relacionam hierarquicamente apenas como uma ilustração.

Cliipoema Suíte⁵

Este cliipoema foi criado a partir das características observadas durante a pesquisa. Suíte é uma mescla de linguagens. Das relações entre estrutura/resultado se pode perceber que uma se espelha/reflete na outra, caracterizando o uso da metalinguagem como recurso de composição. Suíte é uma rede de inter-relações e desdobramentos onde cada elemento VSV ocupa espaço equivalente, não hierarquizado. O cliipoema começa emprestando da música a estrutura formal – suíte, para em seguida desterritorializar esta forma do seu habitat natural para reterritorializá-la de modo ampliado para todas as demais linguagens.

O motivo inicial que serviu de semente para a elaboração do cliipoema Suíte foi a necessidade de utilizar um processo que não fosse condicionado pelos padrões ou facilmente iludido pelos recursos da computação gráfica banalizados pelo uso, e que utilizasse um signo verbal como motivo ou como uma mola propulsora para a construção do cliipoema. A palavra “suíte” foi escolhida por designar uma estrutura formal que envolve peças musicais que guardam relações entre si. Esta organização, assumida na palavra por convenção, envolve de saída um procedimento metodológico estabelecido historicamente através da composição musical. A palavra suíte diz significar: “Série de composições instrumentais em forma de dança (ou de canção), de construção binária, as quais se sucedem em ordem lógica de movimentos diversos, ligados entre si por estreito parentesco tonal” (Holanda, 1983: 1139). Como se pode ver na definição, a palavra, por sua representação simbólica adquirida pelo seu uso, determina o modo como ocorre a organização interna de seus elementos, determinando inclusive a estrutura temporal de como se devem suceder, bem como qual sistema musical rege a relação entre esses elementos.

Para a composição portanto, a palavra “suíte” é utilizada de modo que o seu espaço

de abrangência seja ampliado também para o âmbito da imagem sequenciada, uma vez que constatei que esta guarda semelhanças com uma característica fundamental do som: ambos necessitam da passagem no tempo para existirem. Sobre este assunto, Santaella e Nöth (1997) escrevem: “(...) a partir do cinema, então com o vídeo, e agora com a computação gráfica, os processos visuais, ao se inseminarem cada vez mais de tempo, adensando sua dinamicidade, estão ficando cada vez mais parecidos com a música”.

Outro dado importante para a definição da estrutura do cliipoema está diretamente ligado à unificação do código (binário) para todos os tipos de dados dentro dos novos processos tecnológicos de informação e comunicação. Além das semelhanças já citadas, pode-se observar também que, em seu estado de potência virtual, não há mais diferenciações entre som e imagem, a não ser no modo como se apresentam ao espectador. Também sobre isto dizem Santaella e Nöth (1997: 91), “... o que se tem hoje, na realidade, é uma dissolução de fronteiras entre visualidade e sonoridade, dissolução que se exacerba a um ponto tal que, no universo digital do som e da imagem, não há mais diferenças em seus modos de formar, mas só nos seus modos de aparição, isto é, na maneira como se apresentam para os sentidos”.

A partir disto, para manter a coerência dentro de um sistema não hierarquizado previamente, estruturei um método específico para criação do cliipoema. Inicialmente foram selecionadas 12 palavras, escolhidas por estarem relacionadas a considerações preestabelecidas: 1- a metalinguagem da suíte musical; 2- referências às tecnologias da computação gráfica; 3- e que também guardassem relações entre si e com o tema.

As palavras escolhidas foram as seguintes: Forma, dança, estrutura, ternário, mínimo, algo ritmo, quadrados, receba flores, ligação, rede, salto.

A montagem foi realizada de modo não convencional. Para descondicar a percepção e eliminar a possibilidade de associações por similaridade ou contiguidade geradas pela mente, para evitar a influência do meu próprio repertório, o melhor recurso seria uma combinação aleatória das palavras através de um sorteio.

Para o sorteio foi necessário determinar alguns critérios estruturais para organizar o todo do clipoema. A suíte musical serviu de modelo. A partir desta referência, o clipoema ficou composto por 4 partes, cada uma contendo 3 palavras escolhidas através de sorteio. A primeira sorteada definiu o título, a segunda, o conteúdo para

o desenvolvimento visual, e a terceira, o motivo para o desenvolvimento sonoro (música e/ou ruído e/ou sonoplastia e/ou manifestações verbais) e assim por diante, até formar os 4 grupos de ação VSV, correspondentes aos movimentos musicais que formam a suíte.

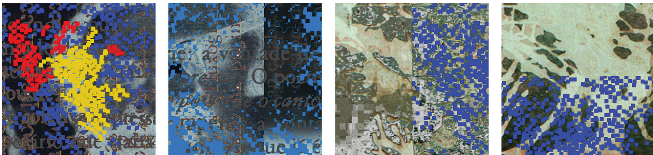
Após o sorteio o quadro ficou assim:

Ação	Título	Referências Imagéticas	Referências Sonoras
1	rede	imagens abstratas	ternário
2	ligação	forma	dança
3	quadrados	estrutura	mínimo
4	algoritmo	salto	receba flores

Ação 1 - Título: Rede



Imagens abstratas



Ação 2 - Título: Ligação



Forma



Ação 3 - Título: Quadrados



Estrutura



Ação 4 - Título: Algo ritmo



Salto



Entre os clipoemas da obra Nome e o clipoema Suíte observa-se semelhanças no que diz respeito a inteligibilidade da mensagem. Enquanto no primeiro ocorre uma grande diversidade de repertórios distribuídos ao longo dos 30 clipoemas, no segundo as diferenças ocorrem em apenas 4 movimentos. Em consonância também se encontra o modo aberto para múltiplas possibilidades na inter-relação das linguagens.

Principalmente o que se quis considerar neste trabalho é o Clipoema como uma nova

forma de expressão poética evoluída a partir da história da poesia concreta brasileira, das possibilidades não hierárquicas entre elementos de som, imagem, ou texto verbal deste tipo de composição, do caráter híbrido do seu resultado misturando cinema, vídeo, poesia, artes plásticas, etc., e finalmente o repertório variado que permite aproximações entre mensagens com níveis de taxas de informações muito diferentes.

Bibliografia

Antunes, Arnaldo. *Nome*. São Paulo: Cia. Das letras, 1993.

Araújo, Ricardo. *Poesia visual vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Campos, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Campos, Haroldo de. *Ideograma: Lógica poesia linguagem*. Org. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, 4ª ed.

Deleuze, Gilles; **Guatarri**, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.

Eco, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 8ª ed., 2001.

Machado, Arlindo. *Máquina e imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, 3ª ed.

Pignatari, Décio. *Informação, linguagem e comunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 25ª ed., 2002.

_____. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2ª ed. ver. e ampl. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. *Poesia pois é poesia. Pó&tc*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Plaza, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Santaella, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Santaella, Lucia; **Nöth**, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Teixeira Coelho, J. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed. 1996.

¹ Unicenp – Centro Universitário Positivo.

² Teoria do Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guatarri.

³ KALVERKÄMPER, Hartwig (1993). *Die Symbiose Von Text und Bild in den Wissenschaften*. In TITZMANN, M., org., *Zeichen (theorie) und Praxis*, pp. 199-226. Passau: Rothe.

⁴ Michael TITZMANN org. *Zeichen (theorie) und Praxis*. Passau: Rothe, 1993.

⁵ Este clipoema é de minha autoria e foi finalista do 1º Concurso Nacional de Clipoemas Perhappiness realizado pela Fundação Cultural de Curitiba.

Modelos de Personalização de conteúdos em Audiovisual: novas formas de aceder a velhos conteúdos

Manuel José Damásio¹

1. Introdução

Este texto apresenta uma análise da evolução de uma tecnologia da informação e da comunicação – a tecnologia audiovisual – e da experiência subjectiva que está associada ao consumo e produção de conteúdos audiovisuais. De acordo com a nossa análise, podemos detectar ao longo desse processo evolutivo a emergência cada vez mais clara de um modelo, em que mais do que o acesso aos conteúdos audiovisuais ou às fantásticas propriedades interactivas que estes supostamente agora encerram, o que está em jogo é o valor da experiência do sujeito e a forma como esses conteúdos se adaptam à natureza específica dessa experiência.

Ao longo dos últimos anos, não cessaram os discursos (Bell, 1999; Antonelli, 2003) que proclamam uma revolução tecnológica, a que está associada a emergência de uma sociedade da informação (Webster, 2002) e o domínio avassalador do digital sobre todas as formas de representação (Flichy, 1995). Devemos antes de mais confessar a nossa opinião pessoal de que o uso e abuso da palavra “revolução” para descrever toda e qualquer mudança que abala as nossas existências, tem vindo a corroer o valor e a importância que no passado atribuíamos a este termo. As tecnologias da comunicação e da informação, tal como aliás qualquer outra tecnologia, não evoluem de forma abrupta ou repentina (Winston, 2003). A história do computador (Ceruzzi, 2003) já nos indica que estas tecnologias são mais do que meros artefactos e devem ser compreendidas como a soma de um dispositivo, das suas aplicações, contextos sociais de uso e arranjos sociais e organizacionais que se constituem em seu torno.

Um modelo geral de análise do processo de evolução das tecnologias da informação e da comunicação (TIC) permite iluminar a

natureza historicamente enraizada destas tecnologias (Uricchio, 2003) e aponta para a necessidade de transferirmos a nossa análise de um enfoque, porventura excessivo, nas propriedades da tecnologia e no seu carácter instrumental, para a compreensão das consequências que esse processo tem sobre as práticas discursivas subjectivas e sobre a experiências de utilização e consumo de conteúdos audiovisuais. A nossa posição preconiza uma análise da tecnologia como produto de um processo social de formatação em que, mais do que se constituir como um instrumento de transformação social, a tecnologia passa a ser parte integrante de novas formas subjectivas de experimentar e manipular informação.

A personalização, enquanto componente essencial de uma experiência subjectiva de conteúdos aumentados (Dimitrova, Zimmerman, Janevski, Agnihotri, Haas & Bolle, 2003), constitui uma variável central deste processo e indica uma das características nucleares do mesmo, a customização de conteúdos audiovisuais em função do alargamento do número de canais de transmissão à disposição, quer de produtores, quer de consumidores, e a consequente passagem de um modelo *broadcast* a um modelo *multicast* (Tseng, Lin & Smith, 2004).

O surgimento da personalização como componente de uma tecnologia que no passado não tinha quaisquer preocupações com as preferências específicas deste ou daquele receptor passivo dos conteúdos que emitia, não resulta da convergência da tecnologia audiovisual com qualquer outra forma tecnológica, e é sim resultado directo de um processo em que o sujeito é cada vez mais o centro de toda a experiência audiovisual, de acordo com uma lógica que deixa de estar preocupada com o acesso para passar a estar preocupada com a forma como as preferências e o ambiente do sujeito se reflectem na sua experiência.

2. Modelo de Evolução das Tecnologias da Comunicação e da Informação

A convergência entre as tecnologias computacionais e os media é um processo que se traduz no surgimento de um conjunto de inovações na forma de comunicar e de representar informação (Manovich, 2001). A tecnologia audiovisual é uma dessas inovações e também ela resulta em grande parte de um processo de evolução histórica que segue um paradigma que tem como objecto tecnologias que são simultaneamente um instrumento de transformação social e um produto da evolução das organizações sociais (Livingstone & Lievrouw, 2002).

O padrão histórico de evolução das tecnologias da Informação e da Comunicação, e consequentemente do audiovisual pode ser representado como estando centralizado numa esfera – a esfera social – na qual os elementos científicos, tecnológicos, culturais e económicos, se intersectam. O resultado desta intersecção é uma relação produtiva, em que cada nova expressão tecnológica depende da competência científica que lhe está subjacente e das necessidades culturais e económicas que permite exprimir. A tecnologia é entendida como estando numa relação estrutural permanente com a ciência e com as condições económicas e culturais existentes, por forma a potenciar novos usos que estimulem as competências científicas e respondam a necessidades sociais e económicas efectivas.

As tecnologias correspondem, de acordo com este modelo, a uma série de desempenhos que materializam usos – por vezes invocados outras vezes descobertos quase por acidente – no interior de uma esfera social, como resposta a um conjunto de competências em que se sustentam.

O percurso que vai da competência à performance e ao uso, é feito de transformações sucessivas onde cada um destes elementos desempenha um papel específico. Assim, há sempre um primeiro momento de transformação, que corresponde à idealização de um processo ou sistema que integre conceptualmente uma determinada competência científica e formule uma hipótese efectiva de solução de uma necessidade.

O desempenho de uma tecnologia, primeiro estágio na definição dos seus usos

posteriores, é validado através da construção de sistemas que permitam à idealização científica testar as suas soluções. Os sistemas que emergem da fase de idealização são denominados “protótipos” e não correspondem obviamente a estágios finais de desenvolvimento de uma aplicação.

Tal como no momento de passagem à fase de idealização assistimos à manifestação de uma competência tecnológica específica, também agora vamos assistir à interferência no processo de um conjunto de transformações, desta vez de ordem social colectiva. Brian Winston (2003) classifica estas forças genéricas que intervêm no sentido de definir objectivamente os requisitos de uma determinada circunstância social ou de agrupar necessidades subjectivas percebidas, como *necessidades sociais de nível superior*. São estas necessidades que definem os vários tipos de protótipos que encontramos ao longo da história e que os transformam em invenções passíveis de difusão (Rogers, 1995).

A passagem dos protótipos a “invenções” é um dos momentos cruciais na evolução da tecnologia e respectiva relação com a esfera social. A transformação operada sobre um protótipo pela necessidade que a ele preside, determina que estes artefactos já não possam ser designados como protótipos e passem a assumir a categoria de “invenções” (Winston, 2003). As invenções já não são protótipos laboratoriais, mas antes tecnologias que, transformadas por uma necessidade e em sincronia com o seu desenvolvimento, surgem simultaneamente em vários locais. O exemplo extremo deste “acto de inventar” é dado pelo registo simultâneo por Bell e Gray de uma patente para o telefone como resposta à necessidade social promovida pela moderna organização empresarial que surgia nesse período (Flichy, 1995).

A distinção entre “invenção” e “protótipo” é menos óbvia do que poderia parecer e introduz o tema da inovação como crucial no ciclo de evolução de uma tecnologia (Antonelli, 2003). Uma inovação não é algo que precede a entrada de uma invenção no mercado, mas sim algo que sucede à entrada de um protótipo no mercado e que, após a sua confirmação como algo viável de acordo com a sua capacidade de cumprimento da necessidade expressa, o institui como invenção.

A existência de padrões sociais que conformam a tecnologia à organização e às necessi-

dades sociais vigentes, está na raiz de um processo pelo qual nenhuma efectiva “revolução” é despoletada pelas TIC, mas onde pequenos ganhos de produtividade são realizados em áreas onde a própria cadeia de valor do negócio é preparada para a introdução dessas tecnologias (Farrel, 2003). O acelerador de qualquer processo de inovação tecnológica é a existência de uma necessidade social efectiva partilhada por um grupo, comunidade ou organização, que é significativa para o conjunto da estrutura social dominante.

Se há necessidades que impulsionam a adopção e difusão de uma tecnologia, também há elementos que travam esse processo e que não podem ser menosprezados se queremos compreender como é que as tecnologias evoluem e são adoptadas numa sociedade. Os constrangimentos de qualquer tipo actuam nesta fase do processo para impedir que inovações que não são compatíveis com a organização social dominante ou com as crenças do grupo que gerou a necessidade de invenção, possam ser adoptadas.

Esta terceira e crucial transformação no processo de evolução - recorde-se que a primeira correspondia à idealização e a segunda à actuação das necessidades sociais em ordem à criação de invenções -, refere-se então à intervenção de forças sociais que suprimem a difusão da tecnologia e a remetem para um estágio anterior ou para a extinção.

É esta lei de *supressão do potencial radical* que nos permite compreender como é que as instituições sociais se mantêm em funcionamento de forma inalterada apesar de o grau de inovação aumentar. A existência desta lei não impede que as necessidades

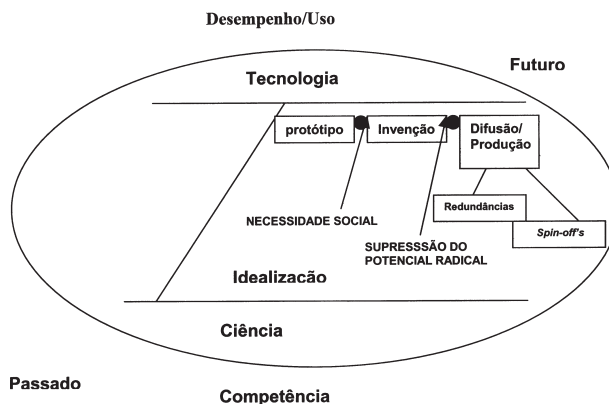
sociais continuem a incentivar a entrada no mercado de mais protótipos ou invenções.

O conflito entre uma necessidade aceleradora e uma lei social que trava a difusão da tecnologia, gera uma transformação no processo de evolução que vai determinar um desempenho tecnológico impulsor da produção, o que por sua vez vai originar *spin-offs* e redundâncias.

O último estágio de evolução das tecnologias é sempre sucedido por um momento que já não podemos decretar como evolutivo mas que nem por isso deixa de ser importante. Esse momento é o da institucionalização do uso da tecnologia. O processo de institucionalização é um processo historicamente enraizado que envolve ciclos de longa duração de uso da tecnologia, respectiva apropriação subjectiva, difusão do seu valor e estabelecimento da importância das necessidades que presidem à sua evolução (Urichio, 2003).

Não é a importância *per se* da tecnologia que despoleta a sua difusão e institucionalização em larga escala nas sociedades. O permanente confronto entre os aceleradores e os travões da difusão da tecnologia, as necessidades e os constrangimentos, obriga-nos a interpretar o processo de evolução das tecnologias, não como uma revolução ou um salto abrupto promovido pelas novidades tecnológicas, mas sim como um processo lento, historicamente enraizado e provido de um padrão claro. O processo de evolução de uma qualquer tecnologia da informação e da comunicação, nomeadamente da tecnologia audiovisual, está esquematicamente representado na figura 1.

Fig. 1 – Modelo de evolução das TIC



3. A personalização como variável de uso e consumo

Contrariamente aos meios de comunicação de massa, que assentavam o seu funcionamento numa lógica linear de transmissão da informação, as Tecnologias da Informação e da Comunicação apresentam por vezes modelos bi-direccionais de troca de conteúdos. Este facto não é por si mesmo novo – no princípio do séc XX o telefone já apresentava esta mesma característica – mas a partir do momento em que a essa bidireccionalidade surgem associados conteúdos audiovisuais que podemos manipular e que são formatados aos nossos perfis (Davis, 2003) estamos perante uma evolução significativa da tecnologia. Uma das formas de descrever o modelo de comunicação típico das TIC é através da utilização da metáfora da rede (Rafaeli & Sudweeks, 1997). A metáfora da rede pode ser aplicada às tecnologias e aos padrões de relações e organizações sociais baseados em nós com vários participantes que assumem de forma variável, quer o papel de emissores, quer o papel de receptores, ao longo do processo de comunicação. Paralelamente, as tecnologias audiovisuais têm como padrão central de uso a interacção isolada com um terminal ou equipamento receptor, facto esse que posteriormente determina muitos dos seus modelos de circulação de informação (Bordewijk & Van Kaam, 2003).

O aumento e a segmentação do volume de sujeitos que podem interagir sobre o meio e a variedade de direcções de comunicação que ele permite (MacMillan, 2002), possibilitam a desmassificação do meio e a geração de fenómenos de *anycast* – o envio de uma mensagem para um indivíduo localizado no meio de uma audiência. Conceitos como audiência deixam de ser válidos porque reveladores de uma forma de análise típica dos media de massa, e o elemento importante a considerar neste contexto passa a ser o da deslocação do centro de controlo da mensagem do produtor para o consumidor, agora participante efectivo do processo de comunicação, porque utilizador da tecnologia.

O aumento dos níveis de segmentação do volume total de utilizadores e dos canais de

comunicação, para além das transformações por que passam esses mesmos utilizadores enquanto participantes num processo de comunicação, tem como resultado um carácter progressivamente mais personalizado e variável de uso.

Por personalização entende-se a variação de um conteúdo em função do carácter único de cada utilizador (Gandy, 2002). A personalização pode ser entendida como referente a duas áreas distintas – personalização da apresentação ou interface da aplicação e personalização do conteúdo. No primeiro caso estamos-nos a referir à personalização do ambiente da interacção ou interface, nomeadamente através da definição de uma preferência individual de cores, disposição de elementos, etc; no segundo caso, estamos a considerar sobre a denominação de “personalização” todos os serviços ou aplicações que permitem adaptar um conteúdo às necessidades específicas de um indivíduo. Esta forma de personalização pode ser realizada, quer através da adequação da apresentação do conteúdo ao tempo e espaço da experiência do sujeito, quer através da formatação do conteúdo às preferências do utilizador (Dimitrova et al, 2003; Tseg et al, 2004).

O carácter individualizante ou personalizado e variável das TIC deve ser visto, não tanto como uma propriedade diferenciadora desta ou daquela tecnologia, mas sim como um objectivo evolutivo de um determinado conjunto de tecnologias que partilham de um princípio infra-estrutural numérico, recombinação e de separação entre a camada de dados e a camada de apresentação e que possibilitam a adição de metadata, quer ao nível do programa, quer ao nível do canal de transmissão. Estes princípios infra-estruturais têm servido no passado para justificar o carácter ubíquo das TIC (Livingstone & Lievrouw, 2002) e a consequente disseminação da sua presença por todos os campos da actividade social.

A ubiquidade é uma consequência social das formas de uso da tecnologia como resposta a necessidades sociais superiores. Assim, a ubiquidade refere-se ao interesse da camada social em desenvolver mecanismos de descrição, estruturação e gestão da informação que facilitem o seu uso pelos

sujeitos e lhes permitam passar de um estado de acesso para um estado de uso e apropriação efectiva. A necessidade superior que determina este processo resulta da proliferação de canais de transmissão e do aumento do volume global de informação disponível sem que daí resulte uma melhoria qualitativa da experiência subjectiva, isto contrariamente àquilo que era aparentemente prometido pela própria natureza física do modelo de comunicação típico das TIC.

Uma das soluções para reduzir o fosso entre o volume de informação fornecido e o de informação requisitada, é a criação de um modelo de experiência multimédia universal – *Universal Multimedia Experience* (UME) – que substitua os modelos de acesso à informação exclusivamente preocupados com a formatação dos conteúdos às limitações do equipamento receptor – *Universal Multimedia Access* (UMA) – por uma preocupação central com o utilizador (Pereira & Burnett, 2003). Tal modelo preconiza a apresentação de diferentes formas de informação de um mesmo conteúdo de acordo, não com as limitações do equipamento, mas sim com o contexto de uso e as necessidades do utilizador.

De acordo com esta definição, o termo “universal” não se refere a uma lógica globalizante de acesso à informação e à tecnologia, mas à possibilidade de o utilizador aceder à mesma em qualquer local, a qualquer momento, independentemente do tipo de informação, de acordo com as necessidades da sua experiência.

A experiência do sujeito que se relaciona com a tecnologia e impulsiona o seu desenvolvimento, está a evoluir de uma experiência centrada no fornecimento de informação para uma experiência centrada no fornecimento da melhor experiência possível para aquele indivíduo ou aquela comunidade (Preston, 2001).

Este conceito envolve muito mais do que a infra-estrutura de rede com que se preocupam os operadores de telecomunicações ou

o desenvolvimento de máquinas cada vez mais rápidas e com capacidade de processar mais informação. O aspecto crucial desta definição é a experiência individual de uso da tecnologia e da informação. A ubiquidade como consequência das TIC só é uma propriedade válida se considerarmos que essa mesma experiência se centra no utilizador e envolve um elevado índice de personalização.

4. Conclusões

A possibilidade de relacionar a riqueza representacional dos conteúdos audiovisuais com os modelos de interacção típicos das tecnologias computacionais e de redes é uma consequência directa de um processo evolutivo das tecnologias da informação e da comunicação, nomeadamente da tecnologia audiovisual, que passou a integrar nas suas propriedades modelos de representação e descrição dos conteúdos que permitem encarar uma experiência mais valiosa para o utilizador.

A enorme variedade de fontes de informação e o volume de conteúdos que as mesmas publicam, aliado à proliferação das TIC por todas as áreas da nossa actividade como consequência directa do seu carácter ubíquo, são motivo adicional para o surgimento de uma necessidade superior de facilitar o acesso dos utilizadores aos conteúdos de acordo com as suas preferências, características da sua experiência e necessidades específicas de informação aumentada.

A definição dos formatos MPEG-7 e MPEG-21 como formas de descrição de conteúdos, adição de metadata e representação do ambiente de consumo, são apenas o primeiro passo na evolução da tecnologia audiovisual em direcção a formatos reutilizáveis e personalizados que certamente vão constituir o núcleo de uma experiência futura que já não se limitará à representação e passará a incluir o utilizador e os seus perfis como parte integrada e essencial.

Bibliografia

Antonelli, C., *The Economics of Innovation, New Technologies and Structural Change*, London: Routledge, 2003.

Bell, D., *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social Forecasting*, New York: Basic Books, 1999.

Bordewijk, J. & Kaam, B., “Towards a New Classification of Tele-Information Services” in *The New Media Reader*, N. Wardrip-Fruin & N. Monfort (Eds), Cambridge MA: MIT Press, 2003, pp. 576-585.

Ceruzzi, P., *A History of Modern Computing*, Cambridge MA: MIT Press, 2003.

Davis, M., “Editing Out Video Editing”, *IEEE Multimedia*, April-June 2003, pp. 54-64.

Dimitrova, N., Zimmerman, J., Janevski, A., Agnihotri, L., Haas, N. & Bolle, R., “Content Augmentation Aspects of Personalized Entertainment Experience”, disponível on-line em <http://eltrun.itv.gr>, publicado em 2003, consultado em Janeiro de 2004.

Farrel, D., “The Real New Economy”, *Harvard Business Review*, October 2003, pp. 105-113.

Flichy, P., *Dynamics of Modern Communication: The shaping and Impact of New Communication Technologies*, London: Sage, 1995.

Lievrouw, L. e Livingstone, S., “The social shaping and consequences of ICT’s” in *Handbook of New Media*, L. Lievrouw e S. Livingstone, ed., Londres: Sage Publications, 2002, pp. 1-16.

Gandy, O., “The Real Digital Divide: Citizens versus Consumers” in *Handbook of*

New Media, L. Lievrouw e S. Livingstone, (eds), Londres: Sage Publications, 2002, pp. 448-461.

MacMillan, S., “Exploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions: users, documents and systems ” in *Handbook of New Media*, L. Lievrouw & S. Livingstone (Eds), pp. 163-183 London: Sage Publications, 2002.

Manovich, L., *The Language of New Media*, Cambridge: Massachusetts Institute Of Technology Press, 2001.

Rafaeli, S. & Sudweeks, F., “Networked Interactivity”, *Journal of Computer Mediated Communication*, 2 (4), 1997. Consultado on-line Fevereiro 2004: <http://www.usc.edu/dept/annenber/vol2/issue4/rafaeli.sudweeks.html>.

Rogers, M., *Diffusion of Innovations* Nova Iorque: Free Press, 1995.

Pereira, F. & Burnett, I., “Universal Multimedia Experiences for Tomorrow”, *IEEE Computer*.

Preston, P., *Reshaping Communications*, London: Sage, 2001.

Tseng, B., Lin, C., Smith, J., “Using Mpeg-7 and Mpeg-21 for personalizing Video”, *IEEE Multimedia*, January 2004, pp. 42-52.

Uricchio, W., “Historicizing Media in Transition” in D. Thorburn & H. Jenkins, *Rethinking Media Change* MA: MIT Press, 2003, pp. 23-39.

Webster, F., *Theories of the Information Society*, London: Routledge, 2002.

Winston, B., *Media Technology and Society*, London: Routledge, 2003.

¹ Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Contributo dos serviços de comunicação assentes em Internet para a manutenção e alargamento das redes de relações dos sujeitos

Maria João Antunes, Eduardo Anselmo Castro, Óscar Mealha¹

1. Introdução

A adesão em larga escala aos serviços de comunicação e informação assentes em Internet vem despertar os estudiosos para a problemática da comunicação mediada por computador, mas também para as oportunidades que se abrem perante o alcance de uma rede de comunicação global.

A teoria das relações fortes e fracas, exposta por Mark Granovetter nos anos 70, fornece um contributo importante para o estudo da disseminação de informação em redes. As relações fortes caracterizam-se por contactos frequentes e ligações de grande reciprocidade, ocorrendo tipicamente entre amigos e familiares chegados, ou seja, entre indivíduos com estatuto semelhante partilhando entre si um mesmo conjunto de informações. Estas relações afiguram-se de inequívoca importância na aquisição de recursos básicos à manutenção do bem-estar dos indivíduos. As relações fracas, por seu lado, possibilitam a ligação a indivíduos pertencentes a outros grupos, permitindo o acesso a recursos inexistentes no círculo social no qual o sujeito se integra. Naturalmente estas ligações resultam de relacionamentos menos íntimos e mais esporádicos².

De acordo com Granovetter³ e Haythornthwrite, o desenvolvimento de relações fracas, com agentes fora do círculo de interacção do sujeito que possuem informação e recursos diferentes, é uma forma efectiva de alargar a base de conhecimento e as redes sociais de indivíduos e organizações. Mas mais do que serem independentes, as relações fortes e fracas reforçam-se mutuamente. Assim, agentes que desenvolvam um conjunto variado de relações fracas são potencialmente mais atractivos e mais capazes de suscitar a entrada em ambientes ligados por relações fortes. Para-

lamente os agentes que estejam inseridos em grupos fortemente ligados parecem ter uma maior propensão para o desenvolvimento de uma rede rica de relações fracas. Este mecanismo de reforço cumulativo entre relações fortes e fracas está fortemente associado aos espaços geográficos⁴. As relações fortes estão bastante dependentes da proximidade social e tendem a desenvolver-se em lugares com redes grandes e integradas, tradicionalmente centros urbanos. Mas saliente-se que as relações fortes devem ser complementadas por um conjunto diversificado de relações fracas, por forma a permitir ligações a outros grupos evitando assim a formação de meios autistas, fechados sobre si. A capacidade dos indivíduos e das organizações interagirem com agentes localizados em qualquer lugar depende, em grande medida, da sua capacidade de interagirem localmente e absorverem, seleccionarem e distribuírem informação gerada localmente⁵.

Neste contexto afigura-se de particular relevância o conhecimento das utilizações que os indivíduos estão a dar aos novos dispositivos de comunicação e informação assentes em Internet, na medida em que estes se apresentam como um poderoso meio de interacção. Por forma a averiguar a forma como o potencial destas ferramentas está a ser aproveitado elaborou-se um inquérito auto-administrado por computador, disponibilizado num *Web site* aberto, dirigido à comunidade portuguesa de utilizadores da Internet⁶. A aplicação do questionário ocorreu entre Novembro de 2002 e Janeiro de 2003. Os resultados apresentados provêm de uma primeira análise feita aos dados dos 3129 respondentes.

Seguidamente procede-se a uma breve caracterização dos respondentes e à análise de alguns indicadores relacionados com a utilização da Internet, mais especificamente

dos serviços de correio electrónico, *chats* e serviços integrados oferecendo a possibilidade de comunicação por texto, som e imagem, na manutenção de relações estabelecidas no espaço físico e no estabelecimento de novas relações. Relativamente a este último indicador é analisada a relevância que a inserção dos sujeitos em redes estabelecidas no espaço físico pode desempenhar.

2. Apresentação dos resultados: caracterização dos respondentes

A tabela 1 permite determinar o perfil dos respondentes ao inquérito. Através da sua análise é possível constatar que predominam respondentes do sexo feminino. 75,4% dos inquiridos tem idades compreendidas entre os 18 e os 35 anos, e uma significativa parte possui ou frequenta o ensino superior. Os respondentes possuem já alguma experiência

no uso da Internet, sendo que 81,2% refere usar a Rede há pelo menos 2 anos.

2.1 Contributos dos serviços de comunicação assentes em Internet para a manutenção das redes de relações dos sujeitos

Os dados relativos ao uso dos serviços de comunicação Internet, para a manutenção de contactos com indivíduos cujos relacionamentos foram estabelecidos no espaço físico, demonstram que estes serviços vieram adicionar uma nova forma de manter estas ligações. Neste sentido, 89,8% dos respondentes indicam recorrer a estes serviços no contacto com amigos, familiares e colegas. A tabela 2 apresenta os grupos de indivíduos com quem os respondentes indicam contactar através da Internet.

Como decorre da leitura da tabela, a categoria de pessoas que mais destaque assume nas comunicações estabelecidas atra-

Tabela 1: Caracterização dos respondentes (%)

Sexo	
Feminino	55,7
Masculino	44,3
Faixa etária	
Menores de 18	6,8
18-25	39,5
26-35	35,9
36-45	11,5
46-50	2,8
51-60	2,8
Maiores de 60	0,7
Habilitações literárias	
Inferior ao Ensino Secundário	4,9
Ensino Secundário	20,1
Bacharelato/Licenciatura/Pós-graduação	56,2
Mestrado/Doutoramento	18,8
Experiência de uso da Internet	
Menos de 1 ano	4,6
1 ano	14,2
2-5 anos	50
Mais de 5 anos	31,2
Participação activa em instituições sociais, culturais, religiosas, desportivas ou recreativas	
Sim	45,2
Não	54,8

Base: Todos os respondentes do questionário

Tabela 2: Categoria de pessoas, conhecidas no espaço físico, com quem os respondentes comunicam através dos serviços Internet

Categoria de pessoas conhecidas	%
Familiares ou amigos com quem coabita	53,8
Familiares e amigos com quem há um relacionamento mais estreito	90,2
Colegas de trabalho*	66,2
Familiares ou colegas com quem há um relacionamento mais afastado	63,8

Base: Respondentes que usam a Internet para comunicar com indivíduos cujo relacionamento foi iniciado no espaço físico

* exclui contactos mantidos por razões profissionais

vés da Internet é a que integra familiares e amigos com os quais há uma relação próxima. Saliente-se no entanto, que todas as outras categorias são significativamente assinaladas, pelo que a Internet parece adequar-se ao contacto entre todos aqueles que têm um conhecimento sedimentado no espaço físico, independente da força da relação que os une.

A tabela 3 pretende estabelecer uma relação entre o uso da Internet, no contacto com indivíduos com os quais existe uma ligação iniciada no espaço físico, e a periodicidade dos seus encontros presenciais.

mos em conta que é a partilha de um mesmo espaço-tempo e as vivências em comum que alimentam as cumplicidades é natural que exista menos a dizer a alguém que não tem partilhado as mesmas experiências que o sujeito. No entanto, a simplicidade, rapidez e baixo custo das comunicações realizadas através da Internet, concretamente através do serviço de correio electrónico, que surge como o canal mais referido no contacto com pessoas com as quais há uma relação próxima criada nos espaços físicos, possibilita que esta ferramenta surja como um meio adequado para a manutenção de relações independentemente da distância.

Tabela 3: Frequência com que os respondentes usam a Internet para comunicar com pessoas, conhecidas no espaço físico, e periodicidade dos seus contactos presenciais

Regularidade com que se encontra presencialmente com as pessoas	Frequência de uso da Internet %			
	Não Usa	Usa Pouco	Usa Raramente	Usa Muito
Raramente (menos de 5 vezes por ano)	13,1	35,7	35,5	15,7
Poucas vezes (menos 1 uma vez por mês mas mais de 5 vezes por ano)	9	33,6	44,1	13,3
Alguma regularidade (menos de 1 vez por semana mas pelo menos 1 vez por mês)	5,4	24	51,3	19,3
Frequentemente (pelo menos 1 vez por semana)	9,6	23,5	33,3	33,5

Base: Respondentes que usam a Internet para comunicar com indivíduos cujo relacionamento foi iniciado no espaço físico

Pela análise da tabela podemos constatar que os respondentes se encontram divididos entre aqueles que não recorrem de todo à Internet, ou recorrem pouco, para contactar pessoas com quem estão raramente (48,8%) e aqueles que o fazem numa base “regular” ou “frequente” (51,2%). De facto se tiver-

Pode-se, no entanto, verificar que o recurso aos serviços Internet ocorre sobretudo no contacto com pessoas com quem os inquiridos estão com maior frequência. 70,6% dos respondentes indicam “usar regularmente” ou “usar muito” a Internet para contactar indivíduos com quem estão entre pelo menos

1 vez por mês e menos de 1 vez por semana e 66,8% dizem recorrer a esta Rede para comunicar com pessoas com quem se encontram com grande assiduidade (pelo menos 1 vez por semana). Estes valores parecem indicar que os serviços de comunicação Internet se afiguram como meios de contacto complementares aos encontros presenciais podendo servir mesmo para mediar o relacionamento entre esses encontros.

A apresentação dos motivos invocados pelos respondentes para contactar amigos, familiares ou colegas através da Internet permitirá obter uma imagem mais detalhada sobre as comunicações que ocorrem *on-line* (tabela 4).

Uma vez analisados alguns aspectos relativos às comunicações que ocorrem entre sujeitos com relações estabelecidas e consolidadas nos espaços de lugar, procede-se à observação de alguns dados relativos ao contributo da Rede para a expansão de ligações a outros indivíduos.

2.2 Contributos dos serviços de comunicação assentes em Internet no alargamento das redes de relações dos sujeitos

De acordo com as ideias expressas na introdução, uma das características mais interessantes de alguns dos novos serviços de comunicação Internet é a possibilidade de

Tabela 4: Motivos que desencadeiam o contacto e respectiva frequência de uso da Internet

Motivo para o contacto	Frequência de uso da Internet %			
	Usa Muito	Usa Regularmente	Usa Pouco	Não Usa
Combinar actividades em comum	19,9	34,5	33,2	12,4
Contar o que tem andado a fazer, desabafar	21,1	35,9	31,1	11,8
Envio de imagens, anedotas, textos para reflexão	41,5	32,2	20,6	5,7
Lembrar ocasiões importantes	24,2	39,1	29,9	6,7
Envio de informação genérica	18,2	43	32	6,8
Envio de informação direccionada aos interesses do destinatário	17,9	42	32,3	7,8

Base: Respondentes que usam a Internet para comunicar com indivíduos cujo relacionamento foi iniciado no espaço físico

Da análise da tabela ressalta que os usos lúdicos são de longe aqueles que colocam a circular, entre pessoas que têm já relações firmadas no espaço físico, um maior número de mensagens na Internet. A requerer de facto um maior envolvimento, por parte do indivíduo que estabelecem a interacção, e a testemunhar eventualmente o sentido de proximidade proporcionado pelos meios electrónicos estão as mensagens destinadas a assinalar ocasiões importantes (regular ou frequentemente enviadas por 63,3% dos respondentes a esta questão). O envio de informação, quer direccionada aos interesses específicos do interlocutor quer de carácter genérico, assume igualmente uma considerável expressão sendo transmitida regular ou frequentemente por cerca de 60% dos respondentes.

alargar o círculo de interacção dos sujeitos, permitindo pôr em contacto pessoas de diferentes grupos, potencialmente portadoras de informações e conhecimentos diferentes.

Relativamente ao uso dos serviços de comunicação Internet, enquanto veículo de alargamento das redes de relações dos indivíduos, o estudo indica que cerca de dois terços dos inquiridos (74%) já estabeleceu novos contactos através da Rede. Os motivos que desencadeiam os contactos, mediados pela tecnologia, dividem-se em duas categorias distintas: motivos pessoais e motivos profissionais.

A tabela 5 sumaria os principais motivos indicados como estando na origem de relacionamentos desencadeados através da Internet.

Uma análise ao perfil dos indivíduos que referem um ou outro tipo de motivos evi-

Tabela 5: Motivos pessoais e profissionais que originaram os contactos, através dos serviços Internet, com pessoas com quem nunca tinha existido qualquer relacionamento social no espaço físico

Motivos Pessoais	%
Estabelecimento de novas amizades	48,5
Curiosidade	43,4
Necessidade de efectuar um negócio	30,5
Debate e/ou aprofundamento de conhecimentos em áreas com um elevado número de interessados	28,3
Debate de assuntos relativos a convicções	25,6
Debate e/ou aprofundamento de conhecimentos em áreas com interesse apenas para um grupo restrito	21,7
Necessidade de desabafar, encontrar apoio	19,6
Coleccionismo	6,5
Motivos Profissionais	
Esclarecer dúvida sobre algum aspecto da actividade profissional	50,4
Obtenção de informações, sobre a actividade levada a cabo pelo interlocutor	44
Troca de impressões com indivíduo que trabalham na mesma área que o respondente	33,8
Aquisição de produto(s) necessário(s) para o desempenho da actividade	28
Necessidade de recorrer à prestação de algum serviço relacionado com a actividade do respondente	20

Base: Respondentes que indicaram já ter usado a Internet para estabelecer contactos com indivíduos com quem nunca tinham tido qualquer relacionamento social no espaço físico (as percentagens apresentadas referem-se a motivos pessoais e profissionais considerados separadamente).

dencia, naturalmente, algumas diferenças. Assim, é possível constatar que os motivos pessoais apresentados são particularmente referidos por respondentes do sexo feminino, sendo que esta diferença é significativamente menos acentuada nos motivos profissionais, com excepção da “Obtenção de informações sobre a actividade levada a cabo pelo interlocutor” onde as mulheres surgem igualmente em clara maioria. Os motivos pessoais apresentados são sobretudo enunciados por respondentes com idades inferiores a 26 anos. Não deixa de ser curioso verificar que tratando-se de “desabafar e encontrar apoio”, junto de terceiros desconhecidos através da Internet, a faixa etária dos 26 aos 35 anos surge bastante representada (36,5% dos respondentes que enunciaram este motivo indicam ter idades situadas nesta faixa etária). Naturalmente no que respeita aos motivos profissionais as faixas etárias mais elevadas estão bastante mais representadas.

Fortemente associado às idades dos respondentes, que indicaram motivos pessoais ou profissionais, estão também as suas qualificações académicas. Assim, entre os respondentes que assinalaram motivos pessoais vamos encontrar a predominância da frequência, ou posse, do ensino secundário e de bacharelato/licenciatura e entre os respondentes que assinalaram motivos profissionais a posse ou frequência de uma formação graduada ou pós-graduada. Note-se que a formação pós-graduada surge particularmente representada na “Obtenção de informações sobre a actividade do interlocutor” e na “Troca de impressões com indivíduos que trabalham na mesma área que o respondente”, ou seja, possivelmente associada a contactos desencadeados devido a actividades de investigação.

A próxima tabela (Tabela 6) relaciona o motivo por que foi estabelecido o contacto, através dos serviços de comunicação assentes em Internet, e a relevância da inserção

Tabela 6: Relação entre o motivo por que é estabelecida a interacção e a inserção do interlocutor num meio específico (%)

	Motivos Pessoais					Motivos Profissionais				
Para o motivo que originou a interacção o respondente pretendia comunicar...	Novas amizades	Curiosidade	Desabafar	Debate assuntos com poucos interessados	Debate assuntos com muitos interessados	Esclarecer dúvida	Informações sobre actividade do interlocutor	Troca impressões com indivíduos da área	Aquisição de produtos	Prestação de serviços
com qualquer pessoa disposta a interagir	54,7	62,3	54,1	—	31,7	14,7	7,9	5,7	23,8	—
com qualquer pessoa inserida num determinado meio	21,5	14,6	—	65,1	41,5	29	27,7	34,7	32,7	38,8
com uma pessoa em específico, por essa pessoa estar inserida num determinado meio	—	—	—	—	—	46,1	54,5	51,1	38,6	41,8
pela pessoa em si, independentemente do meio em que se encontrava	21,5	17,7	29,5	—	—	10,2	9,9	8,5	—	—

Base: : Respondentes que indicaram já ter usado a Internet para estabelecer contactos com indivíduos com quem nunca tinham tido qualquer relacionamento social no espaço físico e que, referindo-se ao relacionamento mais estreito assim estabelecido, indicaram ter sido eles a iniciar a interacção (as percentagens apresentadas referem-se a cada motivo considerado separadamente).
—: valor não apresentado devido ao pequeno número de casos (N<10).

dos interlocutores em determinado meio. A tabela apresenta apenas os cinco motivos pessoais e profissionais mais referidos e tem como base o contacto, desencadeado a partir da Internet, considerado pelos respondentes como mais significativo, tendo sido esse contacto iniciado por eles próprios.

O motivo porque é desencadeada a interacção parece ter alguma relação com a inserção do interlocutor num determinado meio. Assim, para as comunicações que têm na sua origem o estabelecimento de novas amizades, a mera curiosidade ou o desabafar o que interessa, na generalidade dos casos, é de facto encontrar alguém disposto a interagir. Nas comunicações originadas por motivos profissionais, a maior parte dos indivíduos invoca naturalmente ter pretendido comunicar com um indivíduo em particular, por este se encontrar inserido num determinado meio. Parece pois verificar-se que em áreas de grande especificidade a inserção em redes, geradoras de confiança e capazes de satisfazer necessidades específicas do sujeito, será sem dúvida uma mais-valia.

Este aspecto pode ainda ser analisado em maior detalhe através da análise dos lugares onde os diversos interlocutores da interacção se situam (Tabela 7). Note-se que a tabela apresentada não leva agora em consideração a especificidade dos vários motivos pessoais e profissionais.

Pela análise da tabela apresentada é possível verificar que de uma forma geral é na Região de Lisboa e Grande Porto que se concentra a maior parte dos destinatários das interacções (refira-se também que é nestas zonas que se concentra uma percentagem significativa da população portuguesa).

A finalidade por que é estabelecida a interacção vem demonstrar que para comunicações desencadeadas por motivos pessoais é muito mais heterogénea a localização dos sujeitos, tanto a nível do território nacional (eventualmente espelhando a densidade de população residente em cada região) como a nível internacional. Neste domínio, as interacções com indivíduos localizados no Brasil obtêm algum destaque, porventura pela partilha da

Tabela 7: Distribuição geográfica dos destinatários da interação segundo o motivo que originou o contacto através dos serviços de comunicação assentes em Internet (%)

Região de Portugal / País Estrangeiro	Motivos Pessoais	Motivos Profissionais
Noroeste (Minho-Lima, Cávado, Ave, Tâmega, Entre Douro e Vouga)	5,3	2,8
Interior Norte (Alto Trás-os-Montes, Douro)	—	
Interior Centro (Dão-Lafões, Beira Interior Norte e Sul, Serra da Estrela, Pinhal Interior Norte e Sul, Cova da Beira)	3,9	1,3
Baixo Vouga, Baixo Mondego	9,4	9,8
Pinhal Litoral, Oeste, Médio Tejo e Lezíria do Tejo	4,5	2,5
Região de Lisboa, Grande Porto e Península de Setúbal	45	40,9
Alentejo	2,2	1,6
Algarve	1,9	—
Ilhas	2,3	—
Países da EU + Suíça e Noruega	5,5	19,2
Países do alargamento	—	—
EUA+Canadá	2	8
Brasil	6,2	2,1
Outros países de expressão portuguesa	—	
Outros países	2	1,2
Desconhece a localização do interlocutor	8,8	8,8

Base: respondentes que indicaram ter sido eles a iniciar a interação (as percentagens apresentadas referem-se a motivos pessoais e motivos profissionais apresentados separadamente).

—: valor não apresentado devido ao pequeno número de casos (N<10).

mesma língua. Tratando-se de motivos desencadeados por razões profissionais, onde a localização do interlocutor terá porventura muito mais relevância, vamos encontrar, no território nacional, interlocutores inseridos sobretudo em Lisboa e Porto. No caso de países terceiros, há uma elevada representatividade da Europa e da América do Norte, que juntas acolhem 27,2% dos destinatários das interações.

3. Conclusões

Quando do surgimento e expansão das comunicações mediadas por computador acreditava-se que as interações *on-line* alheiarão os sujeitos dos relacionamentos que mantinham nos espaços físicos e poderiam igualmente conduzir a uma perda da relevância dos lugares. Contudo o que sucessivos estudos têm vindo a demonstrar é precisamente o contrário. Também de acordo com os dados analisados, as interações que ocorrem na Rede estão fortemente ligadas aos relacionamentos

travados no espaço físico e às dinâmicas dos lugares. Tratando-se do estabelecimento de novos contactos, e de situações que envolvam a troca de sentimentos pessoais, a pertença do interlocutor a uma qualquer rede estruturada revela-se totalmente irrelevante.

No entanto, o crescimento exponencial de mensagens pessoais, da oferta de informação, e também de serviços na Internet contribui sobremaneira para a crescente complexidade do ciberespaço colocando ao utilizador dificuldades na selecção do que realmente interessa mas também daquilo em que pode confiar. Estes aspectos são particularmente relevantes quando na interação estão envolvidas informações (mas também produtos e serviços) com elevados custos de transacção. Quando assim acontece, os indivíduos tendem a procurar agentes inseridos em redes firmadas e validadas nos espaços físicos, que lhes possam assegurar confiança e credibilidade. Neste sentido Internet e espaços geográficos mais do que espaços alternativos de comunicação afiguram-se como inevitavelmente complementares.

Agradecimentos

O doutoramento em curso tem o apoio da Fundação para a Ciência e para a Tecnologia e do Fundo Social Europeu (IIIº Quadro Comunitário de Apoio).

A aplicação do questionário que serviu de base ao artigo contou com a colaboração dos Portais e Instituições seguidamente mencionados: Clix, campus.sapo.pt, Aveiro Cidade Digital, Alentejo Digital, Centro Regional de Segurança Social de Aveiro, Escola Superior de Educação de Leiria; Escola Superior de Enfermagem de Viana do Castelo; Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viana do Castelo; Instituto Politécnico de Coimbra; Instituto Politécnico de Gaya; Instituto Politécnico de Portalegre; Instituto Politécnico de Setúbal; Instituto Politécnico de Viseu; Instituto Superior de Contabilidade e Administração de Coimbra; Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto; Instituto Superior de Economia e Gestão e Universidade de Aveiro.

Bibliografia

Castro, Eduardo Anselmo, **Jensen-Butler**, Cris, “Network Externalities Telematics and Regional Economic Development”, *Papers of Regional Science* 82, 2003, p 27-50.

Granovetter, Mark, “The Strength of Weak Ties”, *American Journal of Sociology*, 78 (6), 2003, p 1360-1380.

Haythornthwaite, Caroline, *A Social Network Theory of Tie Strength and Media Use: A framework for Evaluating Multi-Level Impacts of New Media*, 1999.

URL: http://alexia.lis.uiuc.edu/~haythorn/sna_theory.html (Julho 2002).

¹ Universidade de Aveiro, Portugal.

² Caroline Haythornthwaite, “A Social Network Theory of Tie Strength and Media Use: A framework for Evaluating Multi-Level Impacts of New Media”. 1999. URL: http://alexia.lis.uiuc.edu/~haythorn/sna_theory.html (Julho 2002).

³ Mark Granovetter, “The Strength of Weak Ties”, *American Journal of Sociology*, 78 (6), 1073, p 1360-1380.

⁴ Eduardo Anselmo Castro, Cris Jensen-Butler, “Network Externalities Telematics and Regional Economic”, *Development. Papers of Regional Science* 82, 2003, p 27-50.

⁵ Pormenores sobre a metodologia de construção do questionário podem ser encontrados em: Maria João Antunes, Eduardo Anselmo Castro, Óscar Emanuel Mealha, “A Methodology for the Administration of a Web-Based Questionnaire”, *Human-Centred Computing: Cognitive, Social and Ergonomics Aspects*, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 2003, p 639-643.

Los web sites instituciones. Dos casos concretos: Guardia Civil y Cuerpo Nacional de Policía

María de las Mercedes Cancelo San Martín¹

1. Públicos que visitan el site de la Guardia Civil

En el site y tal como está diseñado se ven cuatro públicos claramente diferenciados:

- Los medios de comunicación que son atendidos mediante el gabinete de prensa virtual. Para los cuales se han creado múltiples herramientas con objeto de satisfacer sus necesidades informativas.

- Personal del Cuerpo o futuros miembros de la institución. Que buscan en el site obtener información vinculada a la organización a la que pertenecen o bien recabar datos sobre convocatorias, pruebas de acceso e información de interés para los aspirantes a formar parte de la Guardia Civil.

- Ciudadanos de a pie que buscan un servicio concreto de la organización o asesoramiento ante situaciones delictivas.

- Público infantil que seguramente navega con la compañía de sus padres.

En cada sección se usa un lenguaje acorde con el público y también una estructura distinta, como en el caso de la web infantil, en la que se prescinde del fondo institución y se toma partido por un fondo verde que no deja de ser un elemento claramente corporativo. A la vez que usa un lenguaje próximo a los niños. Existe una perfecta unión entre los contenidos, el lenguaje utilizado y el público objetivo de cada sección del site. Podemos decir que predomina un lenguaje neutro sin intención de convencer, recordemos que no es una web comercial. Sólo se hace uso de un lenguaje persuasivo o peticionario cuando se recomienda adoptar un comportamiento vinculado a nuestra propia seguridad.

Persiste un error en cuanto a los contenidos, en el abuso del texto en aquellas secciones poco “serviciales” es decir, aquellas que solo van a ser visitadas por personal cualificado y que denotan una gran dejadez de adaptación del lenguaje al medio que se

utiliza para transmitirlo, Internet. Asimismo en algunos tramos de las páginas hay una total ausencia de fotografías o espacios libres que relajen la lectura.

Se observa un especial cuidado en la navegación, no existe la sensación de sentirse perdido en el web. También se pone a disposición del navegante motores de búsqueda en las secciones que son necesarias para encontrar más rápidamente y con el menor esfuerzo la información. El valor añadido en el site es una constante. En casi todas las páginas se ofrece la posibilidad de utilizar un servicio que proporciona el Cuerpo, como el servicio de intervención de armas virtual, el de delitos telemáticos, violencia doméstica, etc.. Con estos servicios se busca agilizar la burocracia propia de las instituciones, dar una respuesta rápida al ciudadano aunque solo sea para satisfacer una consulta. Se está estudiando la posibilidad de instalar un servicio de denuncias virtual mediante firma electrónica.

2. Usabilidad en el site de la Guardia Civil

La usabilidad se define² como el grado de efectividad, eficiencia y satisfacción con la que los usuarios alcanzan los objetivos formales contemplados en un sitio web concreto. Según Ramos (2001:199-201) el principio de usabilidad quedaría claramente definido y contenido en los siguientes aspectos:

- Visibilidad de la web: para el posicionamiento mental del site en la mente del consumidor. Lo que implica una clara imagen del site y de sus herramientas para que el conjunto sea reconocible por el navegante. En la página web de la Guardia Civil tanto la home con el resto de páginas tiene una estructura bien delimitada e inconfundible.

- Reconocimiento: los elementos de la pantalla deben tener significado por sí

mismos. En la web del Cuerpo todos los links están etiquetados con la acción que producen.

- Feed-back: si se lleva acabo una acción que tenga una respuesta inmediata. Ante el simple click en cualquier elemento del site se recibe una respuesta que como mínimo se traduce en un cambio visual y de contenido.

- Accesibilidad: que sea fácil y rápida la navegación. La existencia de pocos caminos, la disposición jerárquica de la información y ofrecer claves al usuario que le permitan reconocer los puntos de interés. Todo ello está contemplado en la web de la institución, los caminos de navegación están claramente prefijados y es imposible perderse en la página, los contenidos siguen una estructura rígida como ya comentamos al principio y los puntos de interés están indicados. Orientación en la navegación: que nunca se sienta perdido el usuario, orientarlo mediante hipervínculos, una clara visualización de la web y que sepa donde se encuentra. Siempre existe un hipervínculo que nos devuelve a la home al igual que indicaciones en cada sección situándonos no solo dentro de la misma sino del propio site y en relación con los contenidos generales de la página.

- Evitar errores, satisfacción y legibilidad: la satisfacción de uso se obtiene mediante un servicio en la página, objetivo que cumple perfectamente el site. La navegación no provoca errores debido a que los posibles tramos de uso del site ya están fijados de antemano. Legibilidad se obtiene mediante el uso de un vocabulario que se adecue al público que consume las secciones y en este último caso ya comprobamos que hay una clara relación entre el lenguaje y el target de las secciones.

- Diseño visual: página simple, que los elementos más destacados sean los más visuales, utilizar colores y blancos que relajen la lectura al igual que el tamaño de letra e intercalar gráficos y material fotográfico. En este apartado es donde el site necesita más cambios ya que en algunas páginas se adolece de falta de relajación en el ritmo de lectura, profusión de texto y falta de iconicidad.

Los usuarios de Internet según la consultora Júpiter Research y en contraste con estudios de teóricos como De Salas y Nielsen, valoran en un site(dejando de lado aspectos técnicos) los siguientes puntos:

- Estructuración de contenidos: que sigan un orden lógico.

- Variedad y actualización del site.

- Facilidad y rapidez en las búsquedas: que las herramientas de uso simplifiquen la navegación.

- Comprensión de la información: claridad en los contenidos, en como se facilita la información y en el uso del lenguaje.

- Utilización de sistemas de ayuda al usuario: mapas web, motores de búsqueda y FAQ's (Preguntas frecuentes).

Al aplicar el término de usabilidad al web site de la Guardia Civil llegamos a varias conclusiones:

1. El público objetivo formado por medios de comunicación posee todas las herramientas para buscar y confeccionar noticias, tanto pasadas como de última hora. Se pone a su alcance una base de datos con noticias y reportajes donde la institución es protagonista. Los contenidos se actualizan diariamente a través de la ORIS³ y las OPC's⁴. Asimismo tiene la opción de solicitar información o exponer cualquier tipo de necesidades a través del contacto directo con la OPC de su localidad o mediante correo electrónico con la oficina de prensa.

2. Los ciudadanos son informados de sus derechos ante la institución, de las posibilidades legales que tienen de defenderse de la delincuencia, sea promovida a través de actos comunes como timos o utilizando la más alta tecnología, delitos informáticos. Pueden acceder a un amplio directorio de enlaces de interés, comunicarse mediante el site con aquel servicio de la Guardia Civil que pueda resolver sus dudas, etc..

3. Los miembros del Cuerpo son atendidos a través de la Intranet pero también tienen su apartado en aquellas secciones como el Consejo Asesor de Personal, formación etc..

4. Los niños encuentran en este site una forma divertida de aprender consejos de seguridad que al mismo tiempo también satisface las necesidades de los padres.

5. Cualquier navegante que entre el site encontrará que hay una constante interactividad. Contemplando interactividad como el cambio o respuesta ante una acción del usuario.

No podemos olvidar que este web site nace con una doble vertiente: ser una web

de ayuda al ciudadano y un instrumento de Identidad Corporativa, aunque bien es verdad que a través de la ayuda a la sociedad la institución se labra una Imagen Corporativa más fiel a la real. Se mantiene una comunicación que cumple los objetivos de promover una Imagen, Cultura e Identidad corporativa. En todo momento estéticamente se hace presente la identidad visual del Cuerpo, su labores denotan su papel en la sociedad y también las constantes alusiones a los servicios, las agrupaciones, las noticias, la presencia de la revista corporativa en el propio site, etc..

3. Públicos que visitan el site del Cuerpo Nacional de Policía

Existen tres perfiles de visitantes del site perteneciente al Cuerpo Nacional de Policía:

- Personal vinculado a la institución o próximo a estarlo. Estos visitantes buscan información clara y precisa sobre servicios, convocatorias a exámenes, etc. El mejor instrumento de cara a este público es la revista digital.

- Periodistas que entran en el site para ampliar algún tipo de información. Por las noticias y su elaboración estimamos que pocos, ya que no se amplían las informaciones emitidas en los propios medios.

- Ciudadanos que entran en el site para obtener alguna información sobre temas policiales. Los únicos servicios realmente prácticos son el de denuncias virtuales, el directorio de Comisarías y la información ciudadana y familiar.

4. Usabilidad en el site del Cuerpo Nacional de Policía

Aplicaremos el término usabilidad haciendo otra vez referencia a las características enumeradas por Ramos(2001). El principio de usabilidad quedaría claramente definido y contenido en los siguientes aspectos:

- Visibilidad de la web: para el posicionamiento mental del site en la mente del consumidor. Para ello es necesario una clara imagen del site y de sus herramientas para que el conjunto sea reconocible por el

navegante. En la página del Cuerpo Nacional de Policía no hay una clara identificación del mapa de la web, de hecho nos perdemos durante la navegación y no hay enlaces para volver a la home. Sí que existe una identificación de las herramientas de navegación como enlaces y botones, pero de poco ayudan si al navegar nos perdemos por el site.

- Reconocimiento: los elementos de la pantalla deben tener significado por sí mismos. En la web todos los links nos indican su acción concreta.

- Feed-back: si se lleva a cabo una acción que tenga una respuesta inmediata. Ante el simple click en cualquier elemento del site se recibe una respuesta que como mínimo se traduce en un cambio visual y de contenido. No hay un feed-back continuo, en multitud de ocasiones se rompe la comunicación por fallos en los links o por falta de enlaces para volver a la página principal.

- Accesibilidad: que sea fácil y rápida la navegación. La existencia de pocos caminos, la disposición jerárquica de la información y ofrecer claves al usuario que le permitan reconocer los puntos de interés. Hay una disposición parcialmente jerárquica de los contenidos pero en ningún momento se ofrecen claves al usuario para reconocer lo más llamativo del site.

- Evitar errores, satisfacción y legibilidad. La satisfacción de uso se obtiene mediante un servicio en la página, que se consigue parcialmente a través de la posibilidad de denunciar via Internet, bajarse algún formulario para extranjeros o encontrar videos sobre la formación del Cuerpo Nacional de Policía. La satisfacción no se produce debido a la constante sensación de pérdida que existe durante la navegación. La legibilidad si se da al estar todos los links previamente señalados.

- Diseño visual. Página simple, que los elementos más destacados sean los más visuales, utiliza colores un poco agresivos y que no facilitan una lectura relajada. En pocas ocasiones se colocan “blancos” para relajar la lectura del site. Si existen fotografías y también material videográfico que ayudan a dar mas dinamismo a la información en el site.

Recordemos, como ya dijimos antes, que los usuarios de Internet según la consultora Júpiter Research y en contraste con estudios de teóricos como De Salas y Nielsen, valoran en un site (dejando de lado aspectos técnicos) los siguientes puntos:

- Estructuración de contenidos: que sigan un orden lógico.

- Variedad y actualización del site.

- Facilidad y rapidez en las búsquedas: que las herramientas de uso simplifiquen la navegación.

- Comprensión de la información: claridad en los contenidos, en como se facilita la información y en el uso del lenguaje.

- Utilización de sistemas de ayuda al usuario: mapas web, motores de búsqueda y FAQ's (Preguntas frecuentes).

En este site no existen motores de búsqueda ni FAQ's. La estructuración de contenidos sigue un orden lógico y los instrumentos de navegación están a la vista. Respecto al nivel expositivo de los contenidos, el lenguaje se adecua pero está

demasiado influenciado por los medios impresos. Es notorio el hecho de que los contenidos, la estructuración y la actualización no se realiza bajo la supervisión de la ORIS perteneciente a la Dirección General de la Policía. Un instrumento que podría ser tan potente en el plan estratégico de comunicación como es Internet, está totalmente desaprovechado en este caso.

5. Propuesta de análisis de sites institucionales

Por último proponemos un conjunto de ítems que pueden ayudar al análisis de una web institucional⁵ de estas características. Los campos básicos sobre el análisis del site son un compendio de características propuestas que debe contener un site según Nielsen (2000) y De Salas (2001). Los ítems propuestos específicamente para esta web son una propuesta particular basada en el análisis de los dos sites institucionales estudiados en esta investigación.

Cuadro 1: Análisis de sites Guardia Civil y CNP

URL	http://www.guardiacivil.org/, se relaciona directamente con el tema de la página y con la identidad de la institución.	la URL pertenece al Ministerio del Interior ya que la página va hospedada en el dominio de esta institución, http://www.mir.es/policia/
Presencia en los buscadores	Google, Yahoo y Altavista.	Google, Yahoo y Altavista.
Tiempo de descarga	Con un módem normal es menor de 8 segundos en cualquier franja horaria.	Módem normal entre 16 y 60 segundos en cualquier franja horaria.
Resolución de pixelado	Superior al de las pantallas de uso normal que suelen ser de 640 x 480. En este caso es de 800 x 600.	800 x 600.
Intro	Sin intro	Sin intro
Navegador	Se obtiene una imagen de idéntica calidad utilizando Explorer y Netscape.	Se obtiene una imagen de idéntica calidad utilizando Explorer y Netscape.
Apertura de ventanas al descargarse la web	Desde marzo de este año se abre la web del Ministerio del Interior.	El site del Ministerio del Interior se abre al mismo tiempo que la página web de la Policía.
Espacio útil	90 % de la página.	90 % de la página.
Disposición de texto en pantalla	Sigue una estructura lineal, sin columnas ni formas distintas a la escritura en cualquier medio impreso, a diferencia de la web infantil donde sí se utiliza la disposición del texto en columnas.	Sigue una estructura lineal, sin columnas ni formas distintas a la escritura en cualquier medio impreso.
Tamaño de texto	Tamaño 10.	Tamaño 10.
Estilo o letra	Times New Roman.	Times New Roman.
Color	Negro	Negro
Disposición de párrafos	En su mayoría largos, es una web institucional y se dedica a dar la mayor información aprovechando al máximo el espacio.	En su mayoría largos, es una web institucional y se dedica a dar la mayor información aprovechando al máximo el espacio.
Elementos que impidan la lectura o la navegación libre	Lectura de los contenidos mediante una barra de desplazamiento que interrumpe el ritmo de lectura del texto.	Lectura de los contenidos mediante una barra de desplazamiento que interrumpe el ritmo de lectura del texto. Falta de links para volver a la página principal durante toda la navegación por el site. Solo hay un link en el menú desplegable que no funciona y en la página de la revista digital.
Existencia de imágenes	Utilización de fotografías como apoyo de texto y elemento de relajación en la lectura. No hay videos.	Utilización de fotografías como apoyo de texto y elemento de relajación en la lectura. Disponibilidad de videos.
Impresión directa del texto	Solo en algunas secciones.	No se da esa posibilidad ni se permite copiar el texto de la página.
Utilización de espacios "en blanco" o vacíos	Sí, para relajar la lectura y la sensación de hipertextualidad de la página.	Escasos.
Fondo y colores corporativos	Fondo gris con el emblema del Estado español, colores corporativos en todas la páginas que identifican el site como perteneciente a la administración pública.	Fondo gris con el emblema del Estado español, colores corporativos en todas la páginas que identifican el site como perteneciente a la administración pública.
Posibilidad de descargas	Solos textos PDF y Word.	Videos y formatos PDF.
Audio	No disponible.	No disponible.
Buscadores en el site o FAQ's	Si y de gran utilidad.	Ninguno.

.../...
(continua)

.../...
(continuación)

Contactos directos con el usuario	Mediante mail en secciones en las que se pide la participación ciudadana: “Desaparecidos”, “Buscados”, “Patrimoni o Histórico”, etc. Apartados en los que los visitantes pueden formular consultas sobre el site, aspectos legales, etc. Estas pueden se envían webmaster y éste las remite a la agrupación de la Guardia Civil que tenga jurisdicción sobre esos temas o remitidas a los distintos mails que aparecen en el site vinculados a un servicio o departamento del Cuerpo. También hay un buzón de quejas y sugerencias. En la sección de Gabinete de Prensa se pueden solicitar distintas informaciones acerca de noticias en las que aparezca la institución. Se puede contactar con el gabinete de prensa mediante mail directo. Por último la web infantil en la que los niños pueden enviar.	Mediante mail y en el apartado de denuncias virtuales.
Diversificación de los públicos	Sí, por secciones. Mediante el lenguaje y los contenidos se estratifica a cuatro tipos de públicos.	Sí, por secciones. Mediante el lenguaje y los contenidos se estratifica a tres tipos de públicos
Interactividad de la página	Muy alta, hay una conexión directa entre los usuarios y el personal que hace la web. Se atienden todos los mails recibidos, se promueve la participación del visitante en aquellas secciones creadas para la colaboración, en el caso del site infantil mediante el envío de dibujos.	Escasa, solo mediante mail y la oficina de denuncias virtuales.
Valor añadido del site	La oferta de servicios agiliza cuestiones administrativas o la realización de consultas.	Exclusivamente la Oficina de Denuncias Virtual.
Presencia de enlaces con otras páginas	Hay un apartado con enlaces de interés. En varias páginas del site hay vínculos con webs ministeriales como Interior, Ciencia y Tecnología, etc.	Hay un apartado con enlaces de interés. En la home en la sección Actualidad Policial hay un enlace con el Ministerio de Ciencia y Tecnología. Asimismo en varias secciones hay enlaces como en la de seguridad ciudadana, atención familiar y lucha antiterrorista.

Bibliografía

De Salas, M^a I. (2001): “La incidencia del medio interactivo en la estrategia publicitaria”, *Reiniciar el sistema: Actas de las III Jornadas de Publicidad Interactiva*, Universidad de Málaga, pp. 27-36.

Nielsen, J. (2000): *Usabilidad. Diseño de sitios webs*. Madrid: Prentice Hall.

Ramos Serrano, M. (2001): “El correo electrónico y el diseño gráfico”, *Reiniciar el sistema: Actas de las III Jornadas de Publicidad Interactiva*, Universidad de Málaga, pp. 199-201.

¹ Universidad de Málaga.

² Según la ISO CDS 9241.

³ Oficina de Relaciones Informativas y Sociales de la Guardia Civil, es la responsable de la comunicación de la organización.

⁴ Oficinas Periféricas de Comunicación, son los enlaces o sucursales con los que cuenta la ORIS para ejercer su labor de enlace con los medios locales y la población.

⁵ El mayor inconveniente para plantear un modelo tipo es la falta de investigación en análisis de sites institucionales ya que solamente se han investigado páginas comerciales.

Enquadramento e impacto dos sistemas de informação no Programa Aveiro Norte

Miguel Oliveira¹, Pedro Beça¹, Nuno Carvalho²,
Sara Petiz¹ e A. Manuel de Oliveira Duarte³

Introdução

O propósito deste artigo é o de demonstrar o relevo que os sistemas de informação têm em todo o processo de criação e desenvolvimento de uma nova oferta formativa potenciada pela Universidade de Aveiro no norte do distrito. Inicialmente, e com o intuito de desenvolver ferramentas para a gestão e administração do Programa Aveiro-Norte, criou-se o sítio do Programa Aveiro-Norte. A sua forte adesão por parte dos vários actores envolvidos na utilização do mesmo sistema, deu origem a novos *inputs* com vista ao aperfeiçoamento do mesmo, bem como novos sistemas que promovem uma maior interacção com o tecido empresarial da região.

O Programa Aveiro-Norte surge como uma acção de Intervenção da Universidade de Aveiro no Norte do Distrito, com o objectivo de promover o reforço do ensino superior orientado para a formação inicial politécnica, formação especializada e requalificação profissional. Consiste numa Rede de Unidades de Formação Especializada a partir da qual se pretende implementar um conjunto de cursos, cujas propostas de formação pretendem responder não só às necessidades locais de formação inicial, mas também de actualização dos quadros das empresas e serviços existentes na região norte do distrito de Aveiro.

Preende-se que a oferta formativa do Programa Aveiro Norte articule e compatibilize tanto os graus do sistema de ensino superior que lhe estão a jusante (licenciaturas e pós-graduações) como as vias de acesso a montante, com origem no ensino secundário e pós-secundário não superior (cursos profissionalizantes, cursos de especialização, etc.).

Prendemos apresentar, de uma forma sucinta e clara, os vários sistemas em produção e desenvolvimento e como é que interagem no ‘Universo Aveiro-Norte’, dan-

do origem a um portal informativo que promova todas as entidades envolvidas criando um fluxo de informação comum, em especial o sistema de informação do Programa Aveiro Norte.

Motivação

Com o início das actividades lectivas no ano de 2003, tornou-se imperativo a construção de um *sítio* (www.aveiro-norte.ua.pt) que disponibilizasse conteúdos informativos sobre todas as actividades a decorrer no âmbito do Programa Aveiro Norte (PAN). Partindo deste princípio, e tendo sido desenvolvida uma base tecnológica sólida, foi disponibilizada a ‘secretaria virtual’ com diversas ferramentas e funcionalidades como, por exemplo, gestão de faltas, horários, inserção de sumários, gestão de formadores e alunos, que são disponibilizadas aos formadores, formandos e administrativos.

A forte adesão do uso do sítio da Secretaria Virtual do Programa Aveiro Norte por parte de todos os actores intervenientes, tem impulsionado o desenvolvimento de novas ferramentas e integração com outros sistemas de informação necessários à formação do aluno e que promovem a sua integração no mercado de trabalho. Noutra perspectiva, os sistemas de informação disponíveis contribuem para que, o tecido empresarial e industrial da região, os utilize de forma a potenciar um melhor envolvimento com os alunos, formadores e directores de curso, assim como a Comissão Instaladora do Programa Aveiro Norte.

Secretaria Virtual

Como já referido anteriormente, a Escola Aveiro Norte é dotada de uma ferramenta denominada Secretaria Virtual, que se encontra em permanente desenvolvimento para dar resposta às necessidades dos formadores,

alunos e pessoal administrativo, potenciando assim o uso das tecnologias de informação por parte de todos os elementos que constituem o Programa Aveiro Norte.

No âmbito deste programa foi desenvolvido um conjunto de ferramentas em ambiente Web para proporcionar o máximo de informação e interactividade a todos os interessados neste programa. Assim, para além de todo um leque de informações relativas aos vários cursos, os interessados podem ainda recorrer a uma secretaria virtual, onde têm desde logo a possibilidade de realizar algumas acções que até então só seriam possíveis junto da instituição em causa.

A existência deste serviço on-line tem inúmeras vantagens para os seus utilizadores, na medida em que permite uma maior flexibilidade temporal e espacial, uma vez que está disponível 24 horas por dia e em qualquer ponto de acesso à Web.

Pretendeu-se, desde o início, informatizar e otimizar processos relacionados com as actividades do Programa Aveiro Norte, através do desenvolvimento de ferramentas de *BackOffice* para a Secretaria Virtual. Estas ferramentas surgem na sequência da informatização do processo de registo de aulas, um requisito do POEFDS⁴, para os cursos oferecidos pelo Programa Aveiro Norte. Assim, começámos por dimensionar.

Essas actividades estão segmentadas em 3 eixos principais: Gestão e Administração, Formador e Aluno, sendo de esperar que a cada um destes elementos sejam possibilitadas funcionalidades adequadas à sua função.

Acessibilidade e apresentação

O desenvolvimento de aplicações para Web, pressupõe que o uso desta tecnologia seja do conhecimento geral dos utilizadores a quem esta se destina. Assim, é expectável que as pessoas sejam minimamente capazes de interagir com o computador e seus periféricos. Para aceder a esta aplicação basta ter acesso à Internet e dirigir-se ao site <http://www.aveiro-norte.ua.pt> e aí clicar sobre a opção “Secretaria virtual” que se encontra no menu (Figura 1).

Tendo em conta que o serviço é uma secretaria virtual, cada pessoa terá de dirigir-se à área que mais lhe convém. Para tal, existem diferentes acessos:

- Gestão e Administração
- Formador
- Formadores
- Inscrição na bolsa de formador
- Pré-inscrição (candidatura a formando)

Segurança

Tendo em conta um dos factores mais importantes para este serviço, a cada utilizador do sistema está garantido um nível de segurança que permita confiar no serviço a que a aplicação se propõe.

No caso concreto de uma secretaria virtual, acontece existirem várias pessoas a utilizá-la em simultâneo e isso não pode gerar qualquer conflito ou perda de informação, pois poderia ter efeitos muito graves. Para além disso, cada utilizador tem que ter o mínimo de privacidade e segurança nos dados que disponibiliza.

Neste caso, estes factores foram considerados e por isso cada utilizador para aceder ao serviço pretendido tem que em primeiro lugar preencher correctamente os campos referentes ao *login* e *password*.

Funcionalidades do Módulo de Gestão e Administração

Este módulo permite aceder a toda a informação relativa aos administradores, formadores, formandos, cursos e outros dados de importância para o Programa Aveiro Norte. Quem acede a este módulo tem ao seu dispor uma grande lista de funcionalidades como se pode constatar pela Figura 2.

Muitas das funcionalidades são bastante intuitivas, pelo que não será feita uma descrição exaustiva das mesmas, o que não quer dizer que tenham menos importância. A funcionalidade “Colocar documento no site” consiste em possibilitar a anexação de documentos a serem exibidos on-line. Na Figura 3 é apresentada a informação que é necessária para este efeito. É de realçar a possibilidade de o mesmo documento estar anexado a áreas podendo, por isso, pertencer

Figura 1 – Acesso ao site do Programa Aveiro Norte e à Secretaria Virtual



Figura 2 – Lista de Menus do Módulo de Gestão e Administração

Menu	Alunos	Disciplinas	Contactos	Comissão Instaladora
→ Mudar Password	→ Listar Alunos	→ Adicionar	→ Adicionar Contacto	Estudos de Apoio aos Programas
→ Colocar documento no site	→ Inscrever Aluno	→ Visualizar	→ Ver Contactos	→ Dossier do Programa
→ Ver pré-inscrições	→ Faltas/Subsídios			→ Estudos Complementares
→ Ver pedidos de informação	→ Assiduidade	Estágios	Comissão de Acompanhamento	Desenvolvimentos da Oferta Formativa
→ Logout	→ Avaliação	→ Associar Orientador	→ Área de Trabalho	→ Área de Trabalho
Formadores	Cursos	→ Listar / Modificar Sumário	Documentos	Planeamento
→ Listar Formadores	→ Listar Cursos	→ Adicionar Sumário	→ Área de Trabalho	→ Área de Trabalho
→ Listar Formadores e CV	→ Listar Alunos por Curso	Sumários	Acesso Geral	Expediente Geral
→ Vencimentos	→ Listar Assiduidade por Curso	→ Listar / Modificar	Documentos	→ Expediente Interno ao Sistema UA
→ Adicionar Formador	→ Listar Formadores por Curso	→ Adicionar	→ Área de Trabalho	→ Expediente Externo
Bolsa Formadores	→ Listar Vencimentos Formadores/Curso	Horários	Parceiros do Programa	Reuniões
→ Listar Candidatos à Bolsa de Formadores	→ Adicionar Curso	→ Criar Horário	Documentos	→ Área de Trabalho
		→ Ver Horário	→ Área de Trabalho	Candidaturas - CET's
		→ Modificar Horário	Modificar Largura da Página	→ Criação
		→ Adicionar Local		→ Financiamento
		→ Adicionar Sala		→ Funcionamento
				Candidaturas - Outras
				→ Estudos
				→ Recursos Didáticos
				→ CRC
				→ Inofor
				→ Outras
				Projectos
				→ Sector Automóvel/Moldes
				→ Outros

Figura 3 – Inserção de um novo documento *online*

UNIVERSIDADE de AVEIRO

Universidade de Aveiro: Programa Aveiro-Norte: Home 30 Março 2004

Menu

- Mudar Password
- Colocar documento no site
- Ver pré-inscrições
- Ver pedidos de informação
- Logout

Formadores

Bolsa Formadores

Alunos

Cursos

Disciplinas

Estágios

Sumários

Horários

Contactos

Comissão de Acompanhamento

Comissão Instaladora

Acesso Geral

Parceiros do Programa

Modificar Largura da Página

Dados do ficheiro

Seleccionar ficheiro: E:\Bytes\MultiMedia\README_P...

Nome/Título: README_PAN.txt

Descrição: como aceder ao pan

Data de início de visualização: 1 Janeiro 2002

Data do documento: 30 Março 2004

Activo: ☒

Disponibilizar o documento nas seguintes áreas:

Comissão de Acompanhamento

Documentos - Área de Trabalho ☐

Comissão Instaladora

Estudos de Apoio aos Programas - Dossier do Programa ☐

Estudos de Apoio aos Programas - Estudos Complementares ☒

Expediente Geral - Expediente Interno ao Sistema UA ☐

Expediente Geral - Expediente Externo ☐

Desenvolvimentos da Oferta Formativa - Área de Trabalho ☐

aos documentos da comissão de acompanhamento, comissão instaladora, acesso geral e parceiros do programa em simultâneo, se isso se justificar.

As funcionalidades referentes à visualização de pré-inscrições e pedidos de informação servem exclusivamente para ver a informação respeitante a cada item e se for caso disso tem o contacto de quem fez o pedido para, se se justificar, proceder à resposta.

No menu referente aos formadores existe a possibilidade de fazer listagens de formadores usando vários critérios, sendo um deles o facto de os formadores terem ou não *curriculum vitae*.

A gestão de vencimentos tarefas é uma das funcionalidades com maior relevância na parte da gestão e administração. O cálculo é feito a partir das horas leccionadas por cada formador. Cada formador, ao preencher o sumário, indica o número de horas leccionadas nessa aula e a data (Figura 4).

Outra possibilidade consiste em adicionar novos formadores à lista de formadores. E para isso é necessário preencher o formulário

exibido na figura que se segue e posteriormente clicar em no botão “Enviar” para fazer a validação da informação, ou então no botão “Apagar” para não realizar o registo.

O menu Bolsa de formadores tal como o próprio nome indica permite ver a lista de formadores que se inscrevem na bolsa de formadores.

No menu referente aos alunos é possível ver uma lista de alunos geral, adicionar novos alunos através do preenchimento de um formulário próprio, visualizar para cada aluno o registo de faltas e respectivo subsídio e finalmente realizar um histórico do aluno em termos de faltas.

Um ponto importante é a possibilidade de criar novos cursos a partir do preenchimento do formulário respectivo.

Além destas funcionalidades, ainda existem algumas com extrema importância. Entre elas, gostaríamos de referir o gestor de horários, ainda em fase de testes, que cria uma grelha de aulas e actividades para os alunos e formadores (Figura 5).

Por consequência do desenvolvimento do gestor de horários foram desenvolvidas algu-

Figura 4 – Visualização de vencimentos

Colocar documento no site Tipo de Pesquisa: OR AND

Ver pré-inscrições Foram encontrados: 96 alunos

Ver pedidos de informação

Logout

Nome Alexandre Mota Email 1 alex@det.ua.pt Freqüência 2003

Formadores: Registo de horas leccionadas pelo formador - Alexandre Mota durante o mês de Janeiro de 2003 - Micros...

Ano Lectivo: 2003/2004

Registo de horas leccionadas pelo formador - Alexandre Mota durante o mês de Janeiro de 2003

Imprimir

Dia	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Número de horas leccionadas	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Total de horas leccionadas durante o mês Janeiro: 0 Horas

Total de horas leccionadas no curso (Ano Lectivo - 2003/2004):

Horas como Formador:

Vencimento do mês Janeiro = 0€

Fechar

Carlos Alberto Braoanca de 2003

Figura 5 – Visualização de sumários

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Menu

Modificar Password

Colocar documento

Ver pré-inscrições

Ver pedidos de informação

Logout

Formadores

Bolsa Formadores

Alunos

Cursos

Disciplinas

Estágios

Sumários

Horários

Ver Horário

Ver Horário

Modificar Horário

Adicionar Local

Adicionar Sala

Contactos

Comissão de Acompanhamento

Curso: 101-03-01-OAZ - Tecnologia Mecatrónica - OAZ

	Março			Abril							
Horas	Seg - 29	Ter - 30	Qua - 31	Qui - 1	Sex - 2	Sáb - 3	Dom - 4	Seg - 5	Ter - 6	Qua - 7	Qui - 8
17:30		An. Mt. Lab 1									
18:00											
18:30											
19:00											
19:30											
20:00											
20:30											
21:00											
21:30											
22:00											
22:30											
23:00											

Anteriores Seguintes

Internet

mas ferramentas de backoffice como o gestor de salas que, por sua vez, dará origem ao gestor de recursos em sala.

Por fim existe ainda um conjunto de menus correspondentes à publicação de documentos consoante a área a que se destinam, nesses menus é possível ver quais os documentos actualmente on-line.

Funcionalidades do módulo de formador

Para aceder ao módulo do formador é necessária a autenticação por *login* e *password*. Após estar autenticado, o formador fica com acesso à lista de disciplinas que lecciona, como se pode ver pela Figura 6.

No menu que tem ao seu dispor nesta página, o formador pode ainda modificar ou visualizar os seus dados pessoais e/ou modificar, visualizar ou apagar o *curriculum vitae*.

Após a selecção de uma disciplina este menu aumenta e permite também realizar operações relacionadas com a disciplina que escolheu. O formador pode listar, adicionar, modificar ou apagar sumários e ainda ver uma listagem dos alunos inscritos nessa disciplina.

Após a selecção de uma disciplina aparece na parte do cabeçalho da página o nome da disciplina escolhida, permitindo assim ao formador saber em que disciplina está a aceder.

Na área de sumários o formador tem ao seu dispor um espaço de aula que lhe permite sumariar as aulas e registar as presenças dos seus alunos. Para fazer esta operação o formador tem que preencher o conjunto de dados que mostra a Figura 7.

As restantes operações relacionadas com os sumários processam-se de uma forma muito semelhante. O formador pode ainda visualizar uma listagem dos seus alunos seleccionando a função "Alunos Inscritos" do menu. Neste caso, o formador tem acesso a todo o histórico de faltas do aluno após a selecção do mês referente ao campo frequência (Figura 8).

Tal como já foi referido, para além do espaço de aula o formador tem sempre a possibilidade de alterar ou consultar os seus dados pessoais.

Para além dos dados pessoais o formador pode ainda aceder ao seu *curriculum* onde

pode alterar o seu conteúdo sempre que se justifique.

Funcionalidades do módulo formando

Neste módulo são disponibilizados os materiais referentes aos cursos, nomeadamente os sumários das disciplinas leccionadas e os documentos informativos.

Para aceder a esse material o formando tem que escolher o curso que lhe interessa e posteriormente seleccionar a disciplina que pretende. O acesso a esta informação é livre.

Após a selecção do curso surge uma listagem de disciplinas leccionadas, respectivos formadores e carga horária da mesma. Depois de escolher a disciplina o formando tem a possibilidade de efectivamente aceder aos sumários ou ver a listagem de alunos inscritos. Se o item seleccionado for "Alunos Inscritos" o que aparece é uma listagem de alunos onde é apresentado para cada aluno o seu email, situação curricular e número de faltas.

Funcionalidades do módulo inscrição na bolsa de formador

Este módulo possibilita a todos os interessados em dar formação neste programa registarem-se como candidatos a formadores. Para isso têm que escolher a opção "Novo utilizador" e preencher os campos respectivos à sua pessoa como mostra a figura seguinte.

Após o registo o formador recebe uma mensagem convidando-o a formalizar a sua candidatura preenchendo o seu *curriculum vitae*. Para proceder a este passo o formador tem que entrar na sua área de trabalho e aí escolher a função "Inserir".

Funcionalidades do módulo Pré-inscrição (Candidatura a formando)

Este módulo é destinado a todos os formandos que pretendam inscrever-se num dos cursos existentes no programa. Desta forma podem fazer um abordagem inicial à instituição sem que para isso tenham de se deslocar pessoalmente até ao local.

A pré-inscrição consiste no preenchimento de um questionário que está dividido em

Figura 6 – Página inicial do módulo de formadores

Figura 7 – Página de registo do sumário e presenças em aula

Nome	Número	Presente? Sim Não	Total Faltas	Justificação
António Fernando Castro Gomes	88	☑ ☐	3	
António Gualdino da Costa Correia	64	☑ ☐	3	
Apolinário Gomes Pereira	14	☑ ☐	2	
Carlos Alberto Magalhães Silva	106	☑ ☐	1	
Helder Rocha Pereira	133	☑ ☐	0	

Figura 8 – visualização da assiduidade dos alunos

UNIVERSIDADE de AVEIRO

Metodologia do Projecto, Desenvolvimento de Produtos Multimédia - OVR

Universidade de Aveiro: Programa Aveiro-Norte: Home 21 Outubro 2003

Menu	Número	Nome	Email	Faltas	Situação	Frequência
→ Mudar disciplina → Logout	59	António Fernando Castanheira Santos	pan159@alunos.aveiro-norte.ua.pt	0	Desistiu	Março
Dados pessoais	66	António Fernando Castro Gomes	pan166@alunos.aveiro-norte.ua.pt	3	Frequenta	Janeiro

Registo de faltas do aluno - António Fernando Castro Gomes durante o mês ...

Registo de faltas do aluno - António Fernando Castro Gomes durante o mês de Janeiro

Dia	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Número de Faltas	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Número total de falta durante o mês de Janeiro : 0

Fechar

Alunos	Número	Nome	Email	Faltas	Situação	Frequência
→ Alunos Inscritos	85	Ivone Isabel Marques Augusto	pan185@alunos.aveiro-norte.ua.pt	14	Frequenta	-- Mes --
	97	João Miguel Costa Alçada Pinto	pan197@alunos.aveiro-norte.ua.pt	8	Frequenta	-- Mes --

Figura 9 – Planificação geral da disciplina

Menu	Objectivos :																					
→ Mudar disciplina → Vencimento → Logout	No final da unidade o formando é capaz de identificar e caracterizar as ferramentas de autor e interligar as suas funções no conjunto dos procedimentos necessários para realizar o trabalho final.																					
Dados pessoais	Fundamentação :																					
→ Modificar → Visualizar	Preparar os participantes com as competências para tratar som, áudio e música em computador. Preparar os participantes com as competências para criar vídeo em computador usando o Adobe Premier. Compreender os fundamentos de HTML, ensinar Hypertext Markup e Language e outros aspectos de criação de páginas Web. Criar páginas Web utilizando as tags do HTML para formatar texto, hiperligações, tabelas, gráficos e formulários; Utilizar "Cascading Style Sheets; Dynamic HTML (DHTML) e Extensible Markup Language (XML) Compreender a publicação na Web. Trabalhar com texto, Criar tabelas, Trabalhar com imagens, Utilizar links, Publicar um Site na Web utilizando o FrontPage 2000 e o Dreamweaver Aprender a desenvolver material e sites multimédia com Director, nomeadamente animações com imagem, Gráficos 3D, som e interactividade em versões off-line e online.																					
Curriculum Vitae	Abordagem :																					
→ Modificar → Visualizar → Apagar	Introdução ao HTML, sem DreamWeaver Macromedia DreamWeaver Introdução ao Macromedia Flash ActionScript Javascript CSS XML/XHTML/DHTML																					
Sumários	Programa :																					
→ Listar → Adicionar → Modificar → Apagar	Introdução ao HTML, sem DreamWeaver Macromedia DreamWeaver Introdução ao Macromedia Flash ActionScript Javascript CSS XML/XHTML/DHTML																					
Planificação	Metodologia :																					
→ Visualizar → Modificar → Apagar	Formação prática acompanhada de teoria on-training																					
Alunos	Avaliação :																					
→ Alunos Inscritos	Avaliação contínua, prática, teórica e assiduidade.																					
	Componentes :																					
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Componente</th> <th>Peso</th> <th>Obs.</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Avaliação contínua</td> <td>5 %</td> <td>Avaliação contínua</td> </tr> <tr> <td>Assiduidade</td> <td>5 %</td> <td>Assiduidade</td> </tr> <tr> <td>Teste HTML</td> <td>20 %</td> <td>Teste HTML</td> </tr> <tr> <td>Trabalho Flash</td> <td>40 %</td> <td>Trabalho Flash</td> </tr> <tr> <td>Trabalho Adobe Premiere</td> <td>10 %</td> <td>Trabalho Adobe Premiere</td> </tr> <tr> <td>Teste prático Javascript/CSS</td> <td>20 %</td> <td>Teste prático Javascript/CSS</td> </tr> </tbody> </table>	Componente	Peso	Obs.	Avaliação contínua	5 %	Avaliação contínua	Assiduidade	5 %	Assiduidade	Teste HTML	20 %	Teste HTML	Trabalho Flash	40 %	Trabalho Flash	Trabalho Adobe Premiere	10 %	Trabalho Adobe Premiere	Teste prático Javascript/CSS	20 %	Teste prático Javascript/CSS
Componente	Peso	Obs.																				
Avaliação contínua	5 %	Avaliação contínua																				
Assiduidade	5 %	Assiduidade																				
Teste HTML	20 %	Teste HTML																				
Trabalho Flash	40 %	Trabalho Flash																				
Trabalho Adobe Premiere	10 %	Trabalho Adobe Premiere																				
Teste prático Javascript/CSS	20 %	Teste prático Javascript/CSS																				
	Bibliografia :																					
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Entrada</th> <th>Descrição</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Flash MX & 5. FCA Flash e Actionscript</td> <td>09-12-2003 17:42:02</td> </tr> </tbody> </table>	Entrada	Descrição	Flash MX & 5. FCA Flash e Actionscript	09-12-2003 17:42:02																	
Entrada	Descrição																					
Flash MX & 5. FCA Flash e Actionscript	09-12-2003 17:42:02																					

vários passos e onde o formando inicialmente começa por preencher o curso que pretende, depois os dados pessoais e restante informação considerada relevante para a instituição de ensino.

Desenvolvimento de novas funcionalidades para ensino assistido

Actualmente, a Secretaria Virtual já é um sistema de informação embrionário de apoio ao ensino assistido. Facilita a inserção de sumários por parte dos formadores e divulga-os aos alunos, controla presenças em aula e possui outras funcionalidades descritas anteriormente, permite a gestão de horários, etc..

Tendo em conta os objectivos propostos de novas funcionalidades para apoio ao ensino assistido, é facultado aos formadores a possibilidade de inserção de uma planificação global da disciplina que leccionam. Assim, na área da disciplina, o formador tem a possibilidade de inserir, visualizar e alterar algumas informações relevantes para a disciplina, tais como Objectivos, Fundamentação, Abordagem, Programa, Metodologia, Avaliação e Bibliografia (Figura 9).

Em fase de análise e desenvolvimento encontra-se aquilo que foi denominado por 'roteiros de aula'. Tendo em conta a diversidade dos alunos que aprendem na Escola Aveiro Norte, surge a necessidade de se reinventar o conceito de aula. Assim, pretende-se que os formadores disponibilizem materiais pedagógicos das suas disciplinas e

que os agreguem à secretaria virtual, nas suas disciplinas e segmentados por aulas.

Conclusões

A secretaria virtual é uma aplicação que se encontra em pleno desenvolvimento desde o início de 2002. Constantemente, é alvo de reestruturações e novos desenvolvimentos tais como a aposta no ensino assistido.

Existem alguns pontos fracos que devem ser tomados em consideração em actualizações futuras, como por exemplo, a falta de visibilidade em relação à posição do utilizador na aplicação, ou seja, neste momento não existe nenhuma indicação sobre a localização e o que o utilizador está a fazer em algumas funcionalidades.

Como podemos aferir de uma forma bastante clara e objectiva, a relação existente entre as ferramentas de ensino, os actores envolvidos neste novo programa formativo e materiais pedagógicos é bem mais problemática do que o que poderia parecer numa primeira análise. A utilidade deste tipo de ferramentas é altamente dependente da potenciação das suas funcionalidades. Pode-se dizer que há uma relação de mutualismo que ainda falta (e é necessário) gerar entre professores e alunos de forma a criar um ambiente realmente integrado de geração, disseminação e aquisição de conhecimento de importância formativa relevante. A solução não é única nem unidireccional mas pretende-se unificadora.

Bibliografia

Vieira, João, *Programação Web com Activer Server Pages*, Lisboa, Centro Atlântico, Janeiro 2000.

Capitão, Zélia, **Lima**, Jorge Reis, *E-learning e e-conteúdos*, Lisboa, Centro Atlântico 2003

Horton, *E-learning Tools and Techniques*, Wiley, 2003.

SkillBeck, Malcom, “Os Sistemas Educativos face à Sociedade da Informação” in *Na Sociedade da Informação – O que prender na Escola?*, ASA, 1999.

Magalhães, José, “Perplexidades Ciberlegislativas à beira do III Milénio” in *O Futuro da Internet: Estado da Arte e perspectivas de Evolução*, Centro Atlântico, 1999.

¹ Escola Superior Aveiro Norte, Universidade de Aveiro.

² Departamento de Electrónica e Telecomunicações, Universidade de Aveiro.

³ Escola Aveiro Norte, Departamento de Electrónica e Telecomunicações, Universidade de Aveiro.

⁴ Plano Operacional Emprego, Formação e Desenvolvimento Social.

Elementos de Emoção no Entretenimento Virtual Interactivo

Nelson Zagalo¹, Vasco Branco², Anthony Barker³

Introdução

O papel do entretenimento nos media, assume para Vorderer (2001) três funcionalidades fundamentais: a “compensação” ou seja uma forma de escapismo à nossa realidade social; a “gratificação” através da qual se dá lugar ao preenchimento de expectativas e desejos que todos possuímos e por fim a “realização pessoal” que se pode traduzir por um enriquecimento e desenvolvimento da pessoa como ser humano. O entretenimento pode desta forma ser entendido como uma experiência que fornece ferramentas para lidar com a vida do quotidiano, uma forma de lidar com a própria realidade.

O entretenimento virtual interactivo integra-se neste universo dos media de entretenimento pertencendo ao nicho dos novos media. Sendo que o podemos aqui distinguir de duas formas das suas congéneres. A primeira é relativa ao factor “interactividade” que é o que mais o distancia do entretenimento dos media tradicionais colocando em causa os papéis de autor/espectador (Ryan, 1994) ou alterando as regras na recepção de testemunha para agente (Murray, 1997). A segunda está ligada à forma como em tempo real o entretenimento virtual é gerado por computador (Laurel, 1991) sendo experimentado a partir de um personagem/agente virtual que reflecte todas as decisões tomadas pelo utilizador (Cavazza et al, 2001) possibilitando ao utilizador a experiência do ambiente na primeira pessoa em vez de uma exclusiva simulação mental (Currie, 1995).

O problema e as hipóteses

A inclusão de interactividade na ficção tem encontrado enormes problemas no cumprimento das três funcionalidades do entretenimento acima descritas. A pesquisa na área ao longo dos últimos anos tem desenvolvido várias formas de abordar o problema, nome-

adamente através de: narrativas emergentes (Ayllet, 1999), drama interactivo (Mateas, 2002), narrativa metalinear (Brooks, 1999), modelos centrados no personagem (Riedl e Young, 2003). Todas estas abordagens têm contribuído para um maior conhecimento sobre o funcionamento de uma possível ficção interactiva. Da nossa investigação surge como hipótese a emoção como a principal responsável pela problemática da integração de interacção na ficção. Hipótese que até à data se apresenta como um fenómeno do ponto de vista interactivo pouco estudado.

Nos media tradicionais, o cinema é hoje conhecido como a arte das emoções, sendo mesmo reconhecido por Tan (1996) como uma verdadeira “máquina de emoções” através da qual “não só vemos o que (os personagens) vêem, como vemos a forma como eles a vêem, o que torna possível uma identificação emocional” (p.32). Assim ao assumirmos a realidade deste papel do cinema concluímos que este é provavelmente o media com maior poder gerador de “classes de indutores de emoção” (Damásio, 1999).

A nossa hipótese inclina-se para o facto de que se o entretenimento virtual como media permite o mesmo acesso audiovisual e que para além desse possui ainda a possibilidade de interacção com todo o ecossistema apreendido então só podemos esperar que a intensidade emocional aumente.

A relevância do estudo da emoção é, nesta pesquisa, definida pela capacidade de gerar estímulos capazes de despoletar emoção no utilizador e não na criação de um sistema cognitivo de emoção integrável em agentes do cenário de entretenimento. Ou seja procuramos à semelhança do que acontece com o desenvolvimento do Aibo⁴, estabelecer os elementos de “geração de emoção que possam suportar as concepções humanas” sobre personagens e/ou situações da vida real semelhantes aos apresentados “e assim enco-

rajar a ligação entre o humano” (Arkin, et al, 2003) e o artefacto interactivo.

Estado actual da emoção

Em o “O Erro de Descartes” Damásio (1994) lançou uma das suas mais fortes teorias sobre a lógica da emoção, sendo esta também aquela que mais nos interessa no âmbito do nosso estudo à qual deu o conhecido nome de “Hipótese dos marcadores-somáticos”. Segundo esta teoria, o processo racional de tomada de decisões é condicionado por respostas emocionais observáveis que o sujeito usa como forma de despistar a “boa” decisão da “má” decisão. Hipótese que Damásio sustenta com a apresentação de casos clínicos de sujeitos que perderam partes do cérebro ao longo da sua vida.

Em 1999, Damásio definiu a emoção humana no prisma concreto da neurobiologia como “conjuntos complicados de respostas químicas e neurais que formam um padrão” (p.72). Estas respostas usam o “corpo como teatro” para além de afectarem “numerosos circuitos cerebrais” ou seja o padrão é constituído por modificações profundas tanto ao nível da “paisagem corporal, como da paisagem cerebral” (p.73). Charlton (2000) resumiu de forma bastante perceptível este processo:

“se virmos aproximar um homem com ar agressivo, esta imagem irá provocar a activação do sistema nervoso simpático o que afectará o ambiente interno do corpo através da sua acção sobre os músculos e níveis hormonais. Esta alteração do estado do corpo correspondente à emoção que nós chamamos de medo conduz a padrões de activação de células nervosas no cérebro. As emoções são assim representações cognitivas de estados do corpo que fazem parte do mecanismo homeostático... e influenciam o comportamento de todo o organismo”.

Desta definição falta-nos perceber o modo como damos significado, ou seja a estrutura cognitiva que identifica a imagem daquele homem como agressivo ou não. Para tal recorremos à Teoria da Simulação que nos

diz que os seres humanos possuem a capacidade de prever e explicar o comportamento dos outros utilizando a sua própria mente, constituída pela sua estrutura cognitivista, para simular mentalmente as suas acções (Gordon e Cruz, 2001). Esta teoria é actualmente suportada com os últimos trabalhos na área da neurociência nomeadamente a descoberta dos Neurónios Espelho (Gallese e Goldman, 1998).

Interessa ainda salientar para este estudo a distinção que Damásio (1999) faz entre emoção e sentimento. A emoção é definida como uma “representação externa” do nosso corpo visível e pública ao contrário do sentimento que apenas ocorre num plano interno através da “experiência mental e privada de uma emoção” (p.62). É nesta lógica que assenta o facto de o nosso estudo versar as emoções e não os sentimentos. Ao pretendermos estudar e aplicar padrões de comportamento sobre os nossos personagens virtuais, interessa-nos para já que estes demonstrem a emoção e não que possuam sentimentos. Talvez no futuro a IA consiga dar esse passo extremamente complexo.

A emoção no cinema

Analisemos agora de que forma o cinema estimula as emoções do espectador. Para Tan (1996) o espectador selecciona de toda a informação recebida apenas aquela que o afecta, que lhe interessa, aquela que de uma “forma imediata e espontânea o atinge como significante”. Ou seja a emoção surge apenas quando à informação que recebo atribuo “importância”, por sua vez significado. O acto de seleccionar é desenvolvido pelo espectador num processo activo de inferência elaborando significado a partir do filme de duas formas distintas, quer através dos estímulos da percepção quer através de esquemas cognitivos constituídos por “expectativas, conhecimentos pré-adquiridos, processos de resolução de problemas e outros” (Bordwell, 1985:31). Este processo cognitivo forma por sua vez uma simulação no espectador mais ou menos bem sucedida.

O processo da selecção de informação relevante, ocorre sobre duas áreas distintas do filme, a primeira no plano diegético a segunda no plano do artefacto. No campo

diegético grande parte da responsabilidade recai sobre as costas dos actores que dão vida aos personagens. O processo de simulação efectuado pelo espectador implica a identificação com os personagens, “uma espécie de empatia” (Oatley, 1999) e essa identificação acontecerá quanto mais próximo do real o sistema emocional do actor ocorrer.

Stanislavski (1938) sobre a emoção no actor diz que “temos de usar as nossas próprias emoções, sensações, instintos... quando estamos dentro de outra personagem” (p.52). É desta forma que os actores elaboraram o seu papel, interiorizando o personagem para depois se exteriorizarem a si próprios dando vida ao personagem.

No segundo plano, o do artefacto ou não-diegético, temos a música, a cinematografia, a sonoplastia, a montagem e o enquadramento como os mais relevantes. Todos estes componentes se direccionam para a construção de um artefacto com capacidade para iludir emocionalmente o espectador de que as situações estão a decorrer em tempo real à sua frente. A sua função é assegurar que a mensagem chega ao receptor. De uma certa forma são elementos que geram estímulos reconhecíveis audiovisualmente por nós e que facilitam o processo de simulação do “mundo” representado. Ao mesmo tempo que a familiaridade facilita a comunicação esta facilita também a imersão no filme o que gera a noção “compensatória” de escapismo ou seja uma perda de noção da realidade circundante. Nos últimos anos, o cinema de entretenimento tem-se especializado na forma como consegue activar respostas emocionais espontâneas através destes estímulos ao escapismo que Mellmann (2002) define como “efeitos de realidade”. Diz Mellmann que quando de grande intensidade estes afectam o nosso “sistema de reflexos automático”, ou seja, os estímulos porque assumidos como “reais” vão “directamente ao cérebro e são disparados imediatamente no sistema motor como comandos neuroquímicos gerando dessa forma o choro, posições de defesa, fechar os olhos, encolher-se ou proteger a cabeça.” Damásio (1999) diz mesmo que “travar a expressão de uma emoção é tão difícil como evitar um espirro” (p.69). Comportamentos que de certa forma fundamentam as teorias de Damásio sobre o valor da emoção na

manutenção da vida e ainda sobre a forma como a emoção é activada na maior parte das vezes de forma não consciente. A sua forma não consciente é assim um dos motivos pelos quais é tão difícil reproduzir uma emoção o que vem realçar e reforçar a capacidade e autenticidade do Método de Stanislavski na construção do personagem.

O filme e o videojogo

O filme e os videojogos analisados de uma perspectiva cognitiva apresentam-se como uma experiência que na sua essência possui enormes laços na elaboração da estrutura narrativa na recepção. Ora vejamos: a experiência acontece em tempo real, apesar das variações temporais na ficção apresentada, a experiência como espectador/utilizador decorre em tempo real; utiliza-se a tensão e resolução, ou seja após situações de tensão são sempre oferecidas ou a vitória no caso do jogo ou a resolução intelectual/emocional no caso do filme; utiliza-se a incerteza, no jogo não se dão todas as regras à partida, no filme os eventos são apresentados de forma incompleta fazendo com que as regras e a restante informação dos eventos sejam fornecidas apenas à medida que o tempo de experiência passa; durante este tempo a procura de padrões é uma constante comum.

Estas características podem ser resumidas num argumento de Tan (1996) em que ele diz que a “experiência de um filme tal como no jogo é conduzida cognitivamente pela curiosidade ou interesse, obtendo prazer à medida que descobre ordem na resolução sobre o que vai sendo apresentado” (p.34). Assim o conflito ou tensão apresentam-se como elementos fundamentais para a criação de motivação no espectador/jogador, uma vez que são estes os potenciadores do processo de “redução de tensão” (Tan, 1996). Um processo que funciona como regulador da emoção no espectador ao longo do filme através do desenvolvimento de “catarses de pequena escala”. Ou seja o filme de entretenimento vai desenvolvendo tensões emocionais ao mesmo tempo que vai apresentando resoluções. De uma certa forma esta é a perspectiva desenvolvida por Carroll (1996) para quem o conflito se desenvolve a partir de motivações do filme que impli-

quem questões morais para o espectador. Esta perspectiva é também aceite por Zillmann (1996) mas para quem é condição necessária que o espectador testemunhe o conflito sem poder intervir. Vorderer (2000) sobre esta condição diz que “se o espectador pudesse influenciar o conflito, o seu estado de experimentação mudaria para verdadeiras emoções de medo ou de esperança”. Interpretamos a palavra “verdadeiras” como mais intensas, uma vez que em nossa perspectiva as emoções despoletadas pelos media são verdadeiras.

Analisadas as narrativas e tendo em conta o argumento de Vorderer facilmente se elege o videojogo como uma “máquina” ainda mais poderosa de criação de emoções que o cinema. Desta forma onde é que falha o poder emocional do videojogo? Porque é que as emoções no cinema são mais profundas, intensas e duradouras? Porque é que os videojogos não conseguem, no mínimo, despoletar toda a gama de emoções básicas⁵?

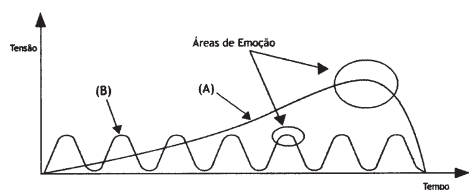


Gráfico 1 – Tensão e Emoção no Filme

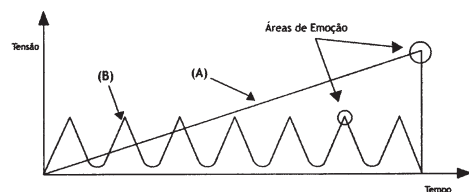


Gráfico 2 – Tensão e Emoção no videojogo

Os gráficos 1 e 2 explicam o processo como a emoção ocorre durante a experiência de ver um filme ou jogar um videojogo, através da análise do parâmetro da tensão gerada no espectador ao longo do tempo da experiência. Sendo que os pontos altos das curvas representam momentos de resolução, por sua vez geradoras de áreas emocionais

e as zonas inferiores representam de uma forma geral zonas de explicação ou descrição da ficção na qual as emoções são maioritariamente neutras. Em cada gráfico são apresentados duas curvas, as curvas (A) representam a resolução final das narrativas as curvas (B) representam as pequenas resoluções ou “catarses em pequena escala” que acontecem ao longo da experiência e que fazem manter o sujeito motivado para a grande e final resolução do objecto em si.

Existem vários pontos que distinguem este processo aparentemente tão parecido. A curva (B) no videojogo oferece-nos uma curva com picos de tensão, que representam a efemeridade das resoluções da tensão dos videojogos criados em parte pela sua dinâmica de vitória ou objectivos predefinidos. Por sua vez a sua efemeridade no tempo reduz drasticamente a área em que seria possível ocorrer o maior e mais intenso número de emoções o que analisado em confronto com a curva do filme explica as diferenças. No que toca à curva (A) no filme, ela exhibe um aumento gradual e ponderado desembocando numa resolução final com abertura suficiente para o maior número possível de emoções, sendo que as pequenas resoluções continuam a acontecer mesmo depois da resolução final ter ocorrido em contraponto com o que sucede no videojogo que ultrapassado o objectivo final termina por completo a sua capacidade de acção sobre o utilizador.

Face ao demonstrado por estes gráficos no ponto seguinte vamos explorar os elementos de emoção nos videojogos capazes de produzir uma maior “área de emoção” durante os períodos de resolução tendo em consideração os elementos de emoção existentes no filme.

Os elementos

Dos elementos estudados resultou a classificação em 3 categorias de elementos distintas. A primeira denominada de personagens compreende os elementos da matriz, da voz e das expressões faciais; a segunda corresponde ao ambiente e diz respeito à música e à perspectiva; a última categoria é o poder de decisão e integra os elementos da semântica e do risco.

1. As personagens

1.1 Matriz de interacção

A importância das personagens como elemento emocional, não depende em grande parte da motivação que as move ao longo da narrativa, dessa forma devemos antes explorar e expandir a relação entre as personagens e o utilizador. Ou seja, é necessário criar uma ligação emocional forte entre os personagens e o utilizador por forma a que este possa estabelecer laços de empatia, simpatia e preocupação que por sua vez possam ser utilizados na regulação da emoção no utilizador. Para que se criem estes laços existe a necessidade de proceder a uma alteração na matriz de interacção social (Goffman, 1959) presente actualmente nos jogos. A matriz nos jogos actuais define-se pela existência de um protagonista e vários inimigos, matriz que impossibilita qualquer interacção de carácter social necessária à construção dos personagens. Para que o utilizador possa assumir o papel emocional do protagonista necessita de saber qual “é” a sua personalidade e essa informação apesar de poder ser dada no início de um videojogo necessita de ser constantemente reforçada por co-protagonistas o que implica o desenvolvimento de “plataformas de comunicação interpessoal” (Zagalo et al, 2003).

É muito difícil para o utilizador num jogo realizar a “identificação emocional” que ocorre no cinema porque ele não pode ver o que o protagonista faz nem como faz, pelo menos⁶, até ao momento em que o decide fazer, ele pode ver sim é a forma como os outros o vêem e como reagem. No entanto o problema vai para além da matriz uma vez que em casos de grande sucesso e popularidade como “Final Fantasy X” em que os personagens formam uma equipa e funcionam em conjunto o nível emocional desses personagens é muito baixo, funcionando com níveis próximos das escalas dos figurantes de cinema.

1.2 Expressão facial

A ausência de expressões faciais de emoção apresenta-se como uma das mais fortes causas de ausência de padrões emo-

cionais diversos nos utilizadores dos videojogos. Ora vejamos aquilo que um personagem pode comunicar a um utilizador exclusivamente através de uma expressão facial de emoção segundo Ekman (1997): “antecedentes; pensamentos; estado interno; uma metáfora; aquilo que o (personagem) provavelmente fará a seguir; aquilo que o (personagem) quer que o (utilizador) faça; ou uma palavra de emoção”. Sendo a capacidade comunicativa tão alta, a sua ausência não poderia deixar de se fazer sentir na área de emoção do gráfico 2. A mera expressão facial de uma emoção permite inferir mais sobre todo um videojogo do que qualquer outro tipo de informação visual que se pretenda adoptar. A expressão facial é assim parte integrante de toda uma linguagem silenciosa (Hall, 1959) muito mais vasta, que por motivos óbvios não vamos poder abordar aqui mas que nos servirá de rumo a seguir no futuro desta investigação.

1.3. A voz

A voz é parte integrante dos seres humanos e através dela podemos inferir recorrendo aos esquemas cognitivos o tipo de situação emocional que se está expressar (Scherer, 2001). Para que esta inferência ocorra é necessário que “a relevância emocional de uma mensagem falada seja conduzida através do seu conteúdo semântico (“o que” é dito) e pela prosódia afectiva usada pelo falante (“como” é dito)” (Vingerhoets et al, 2003). Ou seja, o que acontece nos videojogos é muitas vezes a quase ausência de “prosódia afectiva” o que provoca um enorme factor de estranheza ao mesmo tempo que alisa de forma drástica a estrutura emocional da sequência levando à sensação de ausência de “vida”.

A prosódia e a semântica em conjunto podem ser usadas para criar praticamente toda uma diversidade de emoções vocais que possam existir ao mesmo tempo que o seu correcto uso ao nível narrativo pode facilmente despoletar elementos de incerteza através de variações semânticas não acompanhadas pela prosódia esperada.

Relativamente à conjugação da expressão facial com a voz esta produzirá um acesso muito mais evidente de identificação do

estado emocional do personagem (Cohn e Katz, 1998) facilitando desse modo o seu uso pela narrativa.

2. Ambiente

2.1 Música

Tendo em conta que a funcionalidade da música no cinema é o de “fundamentalmente agir como maestro de emoção” (Zagalo et al., no prelo) não se pode esperar que num ambiente que é também ele narrativo e audiovisual o seu papel se altere. Isto é, a música não deve ser entendida como maximizadora de intensidade ou de diversidade de uma situação emocional num videojogo, ela deve ser antes percebida como o elemento que conduz a emoção do utilizador. A música é um elemento não diegético ou seja não interfere de forma objectiva sobre a acção, age antes directamente sobre o sujeito induzindo ou permeando informação que lhe permite seleccionar da forma mais aproximada possível a emoção a activar, sobre isso como é natural repercussões sobre o poder de decisão do sujeito.

A criação de música para o entretenimento interactivo apresenta claros problemas uma vez que é difícil determinar a duração de uma certa sequência emocional. Segundo Casella e Paiva (2003) o problema mais comum é a música a “trabalhar contra a narrativa... o que acontece quando o utilizador recebe a pista errada da música, ou quando o utilizador prevê o fluxo da acção através de reconhecimento de padrões” musicais. Para ultrapassar este problema a “Adaptive Music” tem sido apontada como uma possível forma de solução. Um formato capaz de gerar música em tempo real com capacidade para se alterar com os estados do jogo, possuindo ao mesmo tempo instruções que evitam a repetição por forma a não saturar o utilizador (Clark, 2001).

Podemos ver já alguma utilização destes algoritmos musicais a funcionar em “Enter the Matrix” no que toca à criação de excitação e até algum suspense de forma mais ou menos bem sucedida. Mas falta ainda dar provas no que toca à capacidade de condução de uma maior diversidade emocional ou seja a investigação tem de continuar.

2.2 Perspectiva

A perspectiva engloba aqui três planos distintos: o enquadramento, a montagem e o ponto-de-vista. O ponto-de-vista por sua vez engloba os outros dois planos uma vez que são dependentes da perspectiva adoptada: primeira-pessoa ou terceira-pessoa.

No caso de adoptarmos um ponto-de-vista de primeira-pessoa, tanto o enquadramento como a montagem deixam de fazer sentido uma vez que não podem ser aplicadas. A primeira-pessoa permite apenas o enquadramento único podendo nesse plano executar apenas aproximações ou distanciamentos em profundidade. Desta forma o utilizador que aparentemente parecia ter um grande controlo em primeira-pessoa tem afinal menos opções. O relacionamento do utilizador com o videojogo na primeira-pessoa acontece de uma forma linear (Willson, 1997) em direcção ao mundo que pretende controlar, o utilizador só pode ver o que personagem vê.

Na terceira-pessoa o utilizador vê o mundo através da perspectiva do personagem para além da possibilidade de poder analisar o mundo directamente. Ou seja, vê o que o personagem vê e pode ver como ele vê, o que faz deste ponto-de-vista uma perspectiva mais complexa ou seja mais rica em padrões e em hipóteses de emoção. Neste contexto é possível realizar enquadramentos do personagem, realizar planos e contra-planos de uma interacção social, planos de pormenor de determinados objectos, planos gerais do local onde o personagem está. Todos estes enquadramentos podem seguidamente ser alvo de diferentes formas de edição que por sua vez possuem capacidade para desenvolver ritmos através de variações de tempo⁷ e espaço⁸. A capacidade de produção de enquadramentos e edição permitem quando geridos dessa forma gerar emoção intensa no espectador.

3. Poder de decisão

3.1 Semântica

A utilização exclusiva de lógica matemática comum nos jogos, não funciona nos videojogos quando se pretende uma expansão emocional. Uma vez que esta apenas

propiciará picos de tensão sem muito espaço para áreas emocionais (ver gráfico 2). A invocação de resolução através da lógica por parte do utilizador coloca-o numa esfera de abstracção em relação à natureza semântica da narrativa, visto que este acaba por se deixar envolver na sua teia mental de resolução do padrão acabando por se retirar da situação emocional em que o videojogo o pretendia inserir inicialmente.

Assim quando o sujeito constrói padrões mentais sobre o videojogo que enfrenta, não devemos permitir que ele se interesse ou melhor que ele sequer tenha conhecimento, se deve ou não concluir a tarefa C antes de B para poder chegar a A. Ou seja, não interessa qual é a lógica necessária ao cumprimento dessas tarefas mas sim qual é a semântica dessa acção. Se C for apenas um objecto que necessite ser “encaixado” em B para que o utilizador avance para A, estaremos a dar ao utilizador unicamente um caso de raciocínio baseado em unidades lógicas. Se C é um personagem que possui uma necessidade qualquer (ex. ferimento) e se torna necessário ao utilizador ajudar C a chegar a B (ex. hospital) então estaremos a lidar com uma questão de variáveis morais. Assim o utilizador ajuda C porque os seus esquemas cognitivos simulam a acção como importante para ele e não porque é necessária à progressão no videojogo. Criou-se no utilizador uma preocupação moral com o decorrer da sequência levando-o a agir sobre o objecto C e desta forma serão despoletadas várias classes de emoções.

3.2. Risco

A emoção em Damásio tem uma função reguladora da vida do organismo porque esta regula as decisões que o sujeito precisa de tomar em caso de risco. Decisões essas que são sempre tomadas em função da avaliação entre bom e mau que é executada sobre a situação. Assim para que exista risco é necessário que exista uma situação dicotómica que permita ao sujeito executar essa escolha. Desta forma o risco na tomada de decisão

do utilizador está intimamente ligada à semântica da acção a tomar.

Assim e voltando ao exemplo do elemento anterior, o videojogo precisa de dar ao utilizador a possibilidade de este decidir ajudar ou não, C a chegar a B se ele assim o entender. O videojogo não pode bloquear a progressão do utilizador unicamente por este motivo, isto porque se o fizer incorre no perigo de “desvelar” a verdade sobre o padrão lógico por detrás da operação semântica entre C e B. Acontecendo o desvelamento a decisão a tomar deixa de conter significado narrativo e assim o risco emocional da ficção desaparece para dar lugar ao raciocínio de lógica.

Então para que o risco ocorra precisamos de semântica que coloque em causa os valores bem e mal no utilizador e que consequentemente possua castigos e recompensas (Ross, 2003). Assim se o utilizador decidir não ajudar C ele poderá continuar a sua progressão no videojogo, mas essa progressão irá custar-lhe um castigo num período indeterminado de tempo a seguir ao acontecimento. Tendo em conta que num videojogo tudo se desenrola muito rapidamente, no momento do castigo poderemos usar técnicas explicativas como o “flashback” narrativo para que o utilizador perceba a razão do castigo. A utilização do castigo e da recompensa é fulcral para a criação do factor risco. Por sua vez o factor risco aliado ao factor incerteza permitirá criar uma enorme diversidade de indutores de emoção no utilizador.

Perspectivas de futuro

Sendo este um trabalho em desenvolvimento no âmbito de um projecto de doutoramento, o trabalho futuro será dedicado ao desenvolvimento de relações complexas entre os elementos de emoção e o sistema cognitivo do utilizador com acentuação na personagem e na perspectiva, aliado à investigação sobre especificações de autonomia e planeamento interactivo de elementos em ambientes virtuais.

Bibliografia

Arkin, R., Fujita, M., Takagi, T., Hasegawa, R., (2003), “An ethological and emotional basis for human–robot interaction”, in *Robotics and Autonomous Systems* 42 (2003) 191–201.

Aylett, Ruth, (1999), “Narrative in Virtual Environments - Towards Emergent Narrative”, *AAAI Fall Symposium on Narrative Intelligence*.

Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London.

Clark, A., (2001), “Adaptive Music”, in Gamasutra.com, [ultimo acesso:25/04/2004] http://www.gamasutra.com/resource_guide/20010515/clark_pfv.htm.

Brooks, KM, (1999), *Metalinear Cinematic Narrative: Theory, Process, and Tool*, MIT Ph.D. Thesis

Carroll, N., (1996), “The Paradox of Suspense”, in Vorderer, et al, eds., *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Lawrence Erlbaum.

Casella P., Paiva A., (2003), “Mediating Action and Background Music”, in *Proc. 2nd International Conference on Virtual Storytelling*, ICVS 2003, Toulouse, France.

Cavazza, M., Charles, F., and Mead, S.J., (2001), “Characters in Search of an Author: AI-based Virtual Storytelling”, *First International Conference on Virtual Storytelling*, Avignon, France.

Charlton, B. (2000) “Review of The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness”, [acesso:25/04/2004], <http://www.hedweb.com/bgcharlton/damasioreview.html>.

Cohn, J. Katz, G., (1998), “Bimodal expression of emotion by face and voice”, in *Proceedings of the sixth ACM international conference on Multimedia: Face/gesture recognition and their applications*.

Currie, Gregory, (1995) *Image and Mind – Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, Cambridge UK.

Damásio, António (1994), *O Erro de Descartes*, trad. Vicente, D. e Segurado, G., Pub. Europa-América, Lisboa, 1995.

Damásio, António (1999), *O Sentimento de Si*, trad. M.F.M., Pub. Europa-América, Lisboa, 2000.

Ekman, P. (1997), “Should we call it expression or communication?”, *Innovations in Social Science Research*, 10, 333-344.

Gallese, V. e Goldman, A. (1998) “Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading”, in *Trends in Cognitive Sciences*, vol 2, p 493.

Goffman, E. (1959), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, trad. Pereira, M., Relógio d’Água, 1993.

Gordon, Robert M. e Cruz, Joe, (2003) “Simulation Theory”, in *Encyclopedia of Cognitive Science*, eds. Lynn Nadel, http://www.umsi.edu/~phil/Mind_Seminar/New%20Pages/papers/Gordon/np-enc.html [ultimo acesso:25/04/2004].

Hall, E., (1959), *Linguagem Silenciosa*, trad. Paraiso, M., Relógio d’Água, 1994.

Mellmann, Katja, (2002), “E-Motion: Being Moved by Fiction and Media”, in *PsyArt*, [ultimo acesso: 25/04/2004], http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2002_mellmann01.shtml.

Laurel, Brenda, (1991), *Computer as Theatre*, Addison-Wesley Pub Co, 1999.

Mateas, M. (2002), *Interactive Drama, Art, and Artificial Intelligence*, Ph.D. Thesis, School of Computer Science, Carnegie Mellon University, USA.

Murray, Janet, (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, MIT Press.

Oatley, K. (1999), “Meetings of minds: Dialogue, sympathy, and identification, in reading fiction”, *Poetics* 26 (1999) 439–454.

Riedl, M., and Young, M., (2003) “Character-Focused Narrative Generation for Execution in Virtual World’s”, in *Proc. 2nd International Conference on Virtual Storytelling*, ICVS 2003, Toulouse, France.

Ross, Don (2003), “Game Theory”, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [ultimo acesso:25/04/2004] <http://plato.stanford.edu/entries/game-theory/>.

Ryan, Marie-Laure, (1994). “Immersion versus Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory”, in *Postmodern Culture*, September 1994.

Scherer, K. R., Banse, R., & Wallbott, H. G. (2001). “Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures”, *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 32(1), 76-92.

Stanislavski, C. (1938), *A construção do Personagem*, trad. Lima, P.P., Civilização Brasileira, 1986.

Tan, Ed S., (1996), *Emotions and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Vingerhoets, G., *Berckmoes, C.*, Stroobant, N., (2003) "Cerebral Hemodynamics During Discrimination of Prosodic and Semantic Emotion in Speech...", Ghent University, *Neuropsychology*, Vol. 17, No. 1.

Vorderer, P., (2001) "It's all entertainment – sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences", in *Poetics* 29, 247–261.

Vorderer, Peter, (2000), "Conflict and Suspense in Drama", in *Media Entertainment – The Psychology of its Appeal*, Ed. by Zillmann, D. and Vorderer, P., Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey.

Willson, S., (1997) "Applying Game Design to Virtual Environments", in *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Addison-Wesley Pub Co.

Zagalo, N., Barker, A., Branco, V., (no prelo), "Estereótipos da Forma Narrativa de "Entertainment", *Conferência Internacional: O Poder e a Persistência dos Estereótipos*, Universidade de Aveiro, Portugal.

Zagalo, N., Branco, V., Barker, A., (2003), "From the Necessity of Film Closure to Inherent VR Wideness", in *Proc. 2nd International Conference on Virtual Storytelling*, ICVS 2003, Toulouse, France.

Zillmann, D. (1996), "The Psychology of Suspense in Dramatic exposition", in Vorderer, et al, eds, *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical exploration*, Lawrence Erlbaum.

¹ Dept. de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

² Dept. de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

³ Dept. de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro.

⁴ Cão robô em desenvolvimento pela Sony.

⁵ Ekman e Damásio estão de acordo na definição de seis emoções básicas: "alegria, tristeza, medo, cólera, surpresa e desgosto".

⁶ Isto depende se o utilizador se encontra no modo Primeira-pessoa ou Terceira-pessoa, este modo será debatido mais à frente na discussão sobre o elemento perspectiva.

⁷ Concentração e Dilatação (Ex. "efeito matrix" actualmente em voga nos videojogos).

⁸ As mudanças de plano dão noções diferentes de espaço, podendo dessa forma dar diferentes perspectivas de "tamanho" e ao mesmo tempo de "movimento".

Rádio e Internet: novas perspectivas para um velho meio

Paula Cordeiro¹

“En un mundo como el nuestro, donde casi nada ya por inventar, las principales sorpresas no las deparan los nuevos usos que reciben viejos inventos” (BASSETS, 1981: 257)

A rádio é um meio de comunicação extraordinariamente rico, com uma narrativa singular e para muitos, fascinante. Tradicionalmente conhecida como um meio imediato e irrepetível, a rádio, com o advento da Internet, pode redefinir-se.

O desafio das novas tecnologias tem sido um factor de renovação para a rádio que, ao longo dos últimos anos, se tem vindo a reinventar, quer ao nível da produção, dos conteúdos e das formas de recepção das emissões. No momento actual, a rádio pode incluir novos elementos na sua estrutura narrativa, e desenvolver novas estratégias comunicativas, suportadas pelas potencialidades que a nova plataforma de comunicação oferece.

A introdução de sistemas multimédia vem alterar a natureza da rádio, podendo transformá-la de tal forma que nos obrigue a re-equacionar o conceito, questionando a validade da definição do que é a rádio e a sua comunicação.

O digital veio modificar a forma e os processos comunicativos, tornando-os mais abrangentes, pela introdução de um modelo multimediático que permite a dispersão e diversificação dos pólos de enunciação e dos enunciados produzidos. Sendo a rádio o meio que ao longo da história da comunicação mais facilmente se adaptou aos novos cenários tecnológicos, absorvendo-os para renovar a tecnologia de comunicação radiofónica, como será que o desafio do digital está a ser enfrentado por este meio?

O paradigma da comunicação moderna encontra no digital o aspecto que introduz a novidade e propicia a mudança, face aos processos, meios e fenómenos que conhecíamos até aqui.

O estilo hipermediático agora utilizado recorre a quase todos os recursos da comunicação em rede, fazendo distinguir os meios de comunicação modernos entre outros aspectos, pela interactividade, hiperligações, personalização e actualização constante.

O panorama radiofónico português tem sofrido, ao longo dos últimos anos, mudanças fundamentais de base essencialmente tecnológica. O momento actual é de transição, um momento particular na rádio portuguesa, caracterizado essencialmente pela mudança, ou pela existência de elementos que propiciam essa mudança.

Este momento vai seguramente aumentar as potencialidades comunicativas da rádio e, pelas suas características, transformar a rádio num meio essencialmente interactivo.

A evolução tecnológica ditou sempre mudanças estruturais para a rádio, cujo sistema técnico evoluiu e condicionou, pela sua mudança, o sistema de comunicação radiofónico. A digitalização implicou mudanças estruturais para a rádio, no campo da captação e edição de sons, no trabalho dos jornalistas e no modo de funcionamento das redacções, mais ainda, pelas novidades decorrentes de novos sistemas para a emissão de rádio.

No campo da recepção, a inovação mais recente, o *Digital Audio Broadcasting*, é considerado uma verdadeira transformação tecnológica que vai contribuir para a mudança da natureza da rádio. Em paralelo, a Internet tem vindo a integrar o sistema de comunicação da rádio, apresentando-se, no momento, como um suporte complementar para as emissões em FM. Para a rádio, a Internet pode ser encarada tanto como concorrência quanto como desafio, no sentido da variedade que o mundo *online* oferece (tendo como elemento central a *world wide web*), e pelo desafio da adaptação ao novo meio, na pesquisa, produção e difusão de conteúdos.

A *world wide web* surge como elemento fundamental neste contexto, enquanto suporte para os meios de comunicação e serviços que se vêm desenvolvendo. Na *web*, encontramos todo o tipo de serviços, para consulta ou comercialização, a par com aplicações de lazer e informação, que transformam o tradicional esquema da comunicação de massas. É por esta razão que ao pensarmos a relação da rádio com a Internet, devemos considerar os aspectos que a caracterizam e que influenciam a forma como a rádio potencia a estrutura da sua comunicação.

Uma vez que a Internet está a transformar a rádio, devemos então, desenvolver elementos de análise deste impacto, considerando as tecnologias e estruturas que alteram a comunicação deste meio. Considerando as possibilidades multimédia e multimidiáticas deste sistema, quais serão então, os desenvolvimentos possíveis para a Internet em si e a rádio em particular, quando presente no mundo virtual?

Ao longo desta sumária análise, procuramos compreender a nova estrutura de comunicação radiofónica, através dos elementos que tradicionalmente compõem a sua linguagem e as alterações proporcionadas pela integração de vários modelos expressivos na extensão deste meio para a Internet.

Em termos gerais, encontramos um quadro analítico no qual prevalece um modelo de emissão em Frequência Modelada e outro, ainda em evolução, eminentemente convergente. Este modelo, multimidiático, resulta da tendência integradora de meios e do objectivo das empresas de estarem presentes em todos os mercados da comunicação. A rádio passa a oferecer serviços que unem ao som, elementos escritos e visuais e junta-se a outros *media* para estar presente e responder às solicitações do consumidor multimédia.

A programação apresenta-se de carácter generalista, mas deixa lugar para a emergência de um novo modelo de cariz temático que especializa cada emissora em conteúdos monotemáticos e que se reflecte para já, na especialização musical de algumas estações de rádio.

Evolução e modelos de rádio na Internet

O conceito de rádio na Internet, está ainda por definir.

Uma rádio com texto e vídeo, foge ao modelo tradicional, mas actualiza um formato com cerca de oitenta anos de existência e fornece ao utilizador, que é também o ouvinte, um amplo conjunto de potencialidades, que até aqui seriam impensáveis.

Avançar propostas para classificar as formas que a rádio apresenta na Internet, pode fazer-se recorrendo aos termos que estão associados a esta nova realidade tecnológica, usando-os para estabelecer eixos de orientação nesta análise.

As emissoras que têm uma presença mínima na rede poderão enquadrar-se num modelo testemunhal, relativo a *websites* que nos indiquem apenas as informações essenciais sobre a estação, sem transmissão em directo das emissões.

Outro, multimidiático, corresponde aos operadores que exploram a Internet paralelamente à emissão regular, assumindo a sua presença na rede como mais um canal de difusão que transforma a rádio num modelo de comunicação multimédia.

Há também um esquema telemático, que se apresenta exclusivamente *on-line*, com serviços próprios, vulgarmente designado *webradio*.

Na rádio, a Internet começou por ser utilizada essencialmente como ferramenta de trabalho. A partir da sua produção para as ondas hertzianas, muitas estações começaram a disponibilizar os seus conteúdos na Internet em *websites* próprios sem aumentarem nada ao formato inicial. Posteriormente, as estações começaram a produzir conteúdos específicos para a Internet, e surgiram projectos a operar exclusivamente neste novo meio de comunicação, sendo este o estágio que se desenvolve na actualidade.

Decorrendo em paralelo, mas num número menor de *websites*, o mais recente esquema operacional disponibiliza os seus conteúdos exclusivamente na Internet, sem emissão por ondas hertzianas e pode utilizar todas as potencialidades que a Internet oferece, na construção um produto completamente di-

ferente, para o qual subscrevemos a designação utilizada de *webradio*.

O modelo multimidiático caracteriza-se essencialmente por uma utilização da Internet enquanto suporte adicional para a rádio, uma extensão que serve de «montra» para a estação, no qual são apresentados os seus principais aspectos.

Na actualidade, o formato FM faz a ponte entre a comunicação áudio e o *website* da estação rádio, apelando à visita, pela sugestão de conteúdos e pela solicitação de mensagens via correio electrónico.

Para esta abordagem, a consulta e análise dos *websites* de estações e cadeias de rádio nacionais levou-nos a concluir que o *website* de uma estação de rádio deverá traduzir-se na representação de uma estrutura paralela que não deve ser confundida com o seu formato tradicional.

Na Internet, a rádio afasta-se do seu conceito original e, no *website*, pode apresentar serviços distintos da emissão radiofónica, estabelecendo uma nova estrutura, mais rica e variada que concorre directamente com o formato tradicional da rádio.

A classificação dos tipos de rádio pode fazer-se de acordo com perfil editorial da estação: rádios generalistas nacionais (Rádio Renascença, Rádio Clube Português, RFM, Antena 1) e locais; temáticas – sendo que a designação mais correcta será, especializadas -: nacionais (a antiga Comercial,² Mega FM, Best Rock FM), locais (Mix) e cadeias (TSF); rádios com existência exclusiva na rede (exemplos existentes no Cibertransistor do *website* Telefonía-Virtual, ou no Cotonete).

Todas elas devem reflectir no *website* aquilo que se passa em antena, construindo-o de acordo com o seu perfil editorial. Cada estação que coloca a sua página *on-line* deveria pensar nas vantagens multimédia e apropriar-se das combinações possíveis entre som e imagem, oferecendo a possibilidade de escutar material áudio em arquivo. Uma rádio generalista nacional deverá ter a informação que faz a actualidade, sem esquecer as referências à sua programação.³

O *website* de uma rádio deverá sempre estimular a visita e o regresso do utilizador, apresentando conteúdos com interesse e relevância para o seu público.

Partindo do princípio que as pessoas visitam o *website* para ficar a conhecer alguns aspectos relativos à própria estação emissora, a generalidade das rádios em análise aposta na apresentação da sua programação, informação sobre locutores e jornalistas, bem como dados relativos à *playlist*, passatempos e algumas notícias. A maior parte das estações centra as suas preocupações nestas questões, tornando estas páginas numa espécie de montra da estação, onde se podem ficar a conhecer os principais aspectos da rádio, sem aprofundar nenhum deles, ou dar informações complementares, relativas à rádio, à música e à informação.

O modelo telemático - *webradio*⁴

Na Internet, a rádio reúne música, informação e publicidade, em paralelo com outros componentes como animações, imagens estáticas ou em movimento. Os novos suportes permitem a introdução de componentes (gráficos, tabelas, fotografias, textos escritos, imagens de vídeo) que vêm complementar a informação disponibilizada pelo meio. Este aspecto vai obrigar a uma adaptação a esta nova forma de comunicar, com recursos que vão permitir produzir uma mensagem tão completa quanto possível.

O caminho a traçar para a *webradio* é mais complicado, porque são projectos que vivem exclusivamente na Internet e podem redefinir o próprio conceito de rádio, pelas possibilidades que o visitante não conseguirá encontrar no formato tradicional e pela difusão das emissões à escala mundial.

À partida, uma *webradio* transforma-se num meio essencialmente visual.

Depende da qualidade gráfica do seu *site* para atrair os visitantes. Os novos sistemas de difusão para a rádio desenvolvem novas formas e expectativas. São rádios que resultam da integração do multimédia num suporte também novo, o único que permite a convergência de meios. O esquema de funcionamento da rádio é alterado, apresentando os seus conteúdos de forma diferente preparados de acordo com o percurso que o *site* tem para oferecer, através de hipertexto e hiperligações.

As características da maior parte destas rádios obrigam-nos a pensar em novas desig-

nações para o conceito, pois em muitos casos é difícil precisar até que ponto não passarão estes projectos de uma mera oferta de conteúdos para a rede, ainda sem definição concreta.

O novo modelo começa a desenhar-se, mas está ainda em desenvolvimento, não sendo possível, por enquanto, saber a medida exacta dessa nova «rádio».

Quando esta revolução digital estiver concluída, será possível para a rádio voltar a concentrar a sua atenção nos conteúdos e serviços que a vão acabar por definir, diferenciando as estações e procurando atender às necessidades individuais e sociais.

Aquilo que durante tanto tempo marcou a especificidade da rádio face aos restantes meios de comunicação social, deverá continuar a ser a principal aposta da *webradio*. As *webrádios* podem fundar uma nova modalidade, colocando os ouvintes/utilizadores como produtores da comunicação. Tirando partido da interactividade que a Internet oferece, estes são estimulados a produzirem e emitirem os seus programas, transformando a concepção tradicional da rádio.

O modelo multimediático na rede

A integração de práticas precedentes tem sido comum na evolução dos meios de comunicação. A rádio socorreu-se do cinema e da imprensa para compor uma nova estrutura comunicativa, da mesma maneira que numa primeira fase, a Internet integrou os meios existentes. A rádio instalou-se na rede, desenhou a sua identidade em *sites* na *web* e passou a participar da comunicação no ciberespaço, contribuindo para a evolução da Internet enquanto meio.

Face à convergência dos meios de comunicação social num só suporte, a rádio pode representar um dos diversos canais deste novo meio de comunicação, que se evidencia pelo estímulo à participação dos seus utilizadores e deita por terra a passividade da audiência. Mesmo no seu suporte em FM, as estações de rádio têm implementado sistemas de comunicação que favorecem a interactividade entre produtores e receptores, numa estratégia de acompanhamento das novas modalidades comunicativas que a Internet veio estabelecer.

O estilo multimediático agora utilizado recorre a quase todos os recursos da rede, como a interactividade, as hiperligações, som e imagem, personalização e actualização constante, aspectos que não encontramos no formato tradicional da rádio.

Na impossibilidade de uma descrição exaustiva dos melhores exemplos para ilustrar o modelo multimediático, a escolha recaiu sobre um *website* que, não sendo uma estação de rádio, congrega os principais aspectos desta fértil relação: www.cotonete.iol.pt.

O «Cotonete» é um portal de música que parte de uma estrutura idêntica à de uma rádio para promover e divulgar artistas e produtos da indústria fonográfica.

É um projecto do grupo de comunicação *Media Capital*, que, um pouco à semelhança do projecto Usina do Som,⁵ incentiva o utilizador à construção da sua própria rádio, definindo-a em todos os seus aspectos.

No «Cotonete», é o utilizador que decide o que pretende ouvir, a partir de uma selecção que se organiza em secções diferentes. Neste *website* estão reunidas variadas informações do universo musical, como notícias, reportagens e entrevistas. O utilizador pode aceder a uma base biográfica dos principais artistas, discografias e letras das canções. O *website* disponibiliza também a escuta de excertos das músicas.

Encontramos também estações pré-programadas que abrangem todos os géneros musicais. Para além das estações criadas e com emissão exclusiva para a Net (*Baladas, Cotonete, Dança, Pop Rock, Teen, Alternativa, Clássica, Cotton Club, Fado e Portuguesa*) as rádios do grupo *Media Capital* estão também disponíveis para escuta (*Comercial, Nostalgia, Cidade, Mix e Nacional*). Entre esta variedade de oferta, encontramos ainda os canais, um sistema diferente das rádios. Não há, contudo, a possibilidade de escutarmos outras rádios para além destas.

O projecto convida à personalização em todos os aspectos do *website*, de forma a garantir o melhor serviço ao utilizador, dando-lhe a hipótese de criar as suas rádios, ter as suas notícias, ver o seu perfil e guardar as suas músicas. A partir de «*O meu Cotonete*» o utilizador pode definir as notícias e as músicas que deseja consultar, criando um perfil e uma rádio, se assim o desejar. Esta

é uma das principais propostas deste projecto, dando aos ouvintes a possibilidade de escolherem as músicas que mais gostam, a partir de uma gigantesca base de dados musical, que está em constante actualização.

Entre os serviços proporcionados pelo «Cotonete», destacamos a secção «*comprar*». Tirando partido das plataformas de rede e da convergência multimédia, o «Cotonete» comercializa bilhetes para espectáculos e discos de música.

Conclusão

As sinergias que as novas tecnologias permitem, acabam por transformar não só a forma como se processa a comunicação, mas a própria essência dos meios de comunicação. Promove-se uma nova discursividade, pela combinação de elementos de linguagens diferentes, menos singular, mas contudo, mais rica, por via da utilização multimédia na construção da sua mensagem.

A extensão da rádio para a Internet, acarreta algumas transformações nas principais características deste meio que assim se aproxima da especificidade da comunicação na Internet, mantendo em relação à rádio tradicional, a difusão sonora.

O modelo multimidiático, aqui analisado, comprova a fase de transição que a rádio, enquanto meio, atravessa.

Os modelos coexistem e não há ainda uma afirmação do multimédia sobre o FM, para além de que as estações criadas para emissão exclusiva na Internet estão ainda a procurar a sua identidade, não sendo, para já, uma ameaça ao sistema que prevalece.

Neste novo modelo, o sistema expressivo da rádio decompõe-se e multiplica-se, adicionando mais elementos ao som, num caminho que poderá vir a desvirtuar a sua importância e transformará o *website* de uma rádio num espaço multimédia onde a emissão radiofónica é apenas mais uma das propostas que a rádio tem para oferecer.

No modelo multimidiático, a imediatez da rádio mantém-se, mas a mensagem pode ter dados adicionais que o suporte áudio não comporta e que estão disponíveis nas diferentes unidades que compõem o *website* da estação.

Os conteúdos das rádios na Internet enquadram-se numa estrutura tecnológica que lhe permite diversas ligações, numa extensão de um mundo de informação ilimitada, documentada e de fácil acesso a bases de dados especializadas. A ligação ao arquivo é uma nova esfera da comunicação, possibilitada pelo *on-line* e que vem desvirtuar a instantaneidade da comunicação radiofónica.

Os recursos hipermédia representam a possibilidade de interagir com o público e a estação, num processo de intercâmbio que recorre aos fóruns de discussão, salas de conversação, correio electrónico, votações e comentário de notícias, para tornar o ouvinte num elemento que passa a poder fazer parte da construção das emissões, aproximando-se do conceito de produtor da comunicação.

A expansão dos sistemas de difusão, comporta a fragmentação das audiências que se dividem em função do aumento do número de estações emissoras e da diversificação dos seus conteúdos. A escuta de programas em diferido e a selecção entre os vários canais que a rádio na Internet pode disponibilizar resulta num consumo diferenciado, de acordo com os interesses e necessidades de cada indivíduo.

A tecnologia veio permitir a ampliação da difusão e uma maior capacidade de armazenamento, favorecendo a utilização em função daquilo que os ouvintes/utilizadores determinem. Esta estrutura favorece a criação de novas formas de organização dos conteúdos e a personalização, pela definição da informação que cada utilizador recebe por correio electrónico, ou da estrutura da página de entrada do *website*.

No geral, as estações de rádio apresentam *websites* criados em função das expectativas dos utilizadores, mas não têm ainda uma componente de informação e serviços que autonomize o *website* em relação ao FM. A escuta em directo, agenda de espectáculos e acontecimentos, notícias, informação biográfica sobre os artistas, informação sobre o tema que está a tocar no momento e os temas da *playlist*, descrição com fotografia da equipa que faz a rádio em FM, são os aspectos mais comuns nas rádios nacionais enunciadas para esta análise.

A possibilidade de interacção entre a audiência e os profissionais da rádio é potenciada na Internet, pelo recurso que algumas estações fazem aos fóruns de discussão e salas de conversação. Para além destes aspectos, a rádio na Internet pode afastar-se do seu conceito original e apresentar formas de transferência de músicas ou ficheiros, ou estabelecer esquemas de comercialização de produtos e serviços ou de alguns conteúdos do *site*, estabelecendo uma nova estrutura que concorre directamente com o formato tradicional da rádio.

“La radio sigue teniendo la ventaja de la instantaneidad, proximidad, calidez, frescura... (...) Internet supone un nuevo medio de comunicación pero también un aliado. Es un escenario de experimentación de formas de comunicarnos que anteriormente sólo tenían cabida en las hojas de un diario, un receptor de radio o un aparato de televisión; ahora este medio sintetiza todo ello y se abre a nuevas y emergentes audiencias”. («La radio como modelo de participación democrática», Benjamín F. Bogado (2002):

<http://www.saladeprensa.org/art198.htm>.)

A rádio na Internet desenvolve modalidades interactivas e constrói um sistema dialógico que altera tanto o modelo comunicativo da rádio como o comportamento das audiências. Cabe ao ouvinte a decisão de navegação pelo *website* da estação, assim como a selecção da emissão ou da consulta dos menus disponíveis, programando aquilo que deseja escutar, transformando o conceito de ouvinte num mais alargado que se poderá entender por utilizador.

A rádio afasta-se do seu conceito original e assume uma configuração multimédia que só a Internet pode oferecer. A convergência das tecnologias instaura novos formatos para velhos conteúdos, e obriga ao progressivo desenvolvimento do sistema de comunicações. Num futuro próximo, a rádio na Internet poderá ser banalizada a partir do momento em que o sistema digital se generalizar. A inovação mais recente, o sistema digital de radiodifusão (DAB – Digital Audio Broadcasting), abre perspectivas até aqui nunca pensadas para a rádio, pela flexibilidade de um sistema inovador, cujos limites ainda não são conhecidos.

Bibliografia

1. Livros

Balle, Francis (1999) *Médias et Sociétés*, 9^a ed., Paris, Montchrestien.

Bassets, Lluís (1981) *De las Ondas Rojas a Las Radios Libres*, Barcelona, Gustavo Gili.

Belau, Angel Faus (1981) *La Radio: introduccion a un medio desconocido*, 2^a ed., Madrid, Latina Universitaria.

Herreros, Mariano Cebrián (2001) *La Radio en la Convergencia Multimedia*, Barcelona, Ed. Gedisa.

Rodrigues, A. D. (s/d) *O Campo dos Media*, Lisboa, Vega.

2. Documentos Electrónicos

«Digital Audio Broadcasting (DAB): a Rádio do ano 2000», José Manuel Nunes (s/d), *Observatório da Comunicação* <http://www.obercom.pt/revista/josemanuelnunes.htm> (19.04.01).

«Radio Station Web Site Content: an in depth look», Larry Rosin e Janel S. Shul (2000), *Arbitron*

<http://www.arbitron.com/downloads/radiostationwebstudy.pdf> (10.09.02).

«La radio como modelo de participación democrática», Benjamín F. Bogado (47, Setembro de 2002, ano III, vol. 2), *Sala de Prensa*, <http://www.saladeprensa.org/art198.htm>, (12.10.02).

¹ Universidade do Algarve.

² Na actualidade, a Rádio Comercial não é temática e a rádio que aparentemente a vem «substituir» no campo temático (Best Rock FM) emite apenas em Lisboa e no Porto. Contudo, tanto a Mega FM, como a Best Rock FM, por emitirem fora de Lisboa, são consideradas para as medidas de audiência ao nível nacional.

³ À semelhança da TSF, que tem uma «espécie» de portal de informação, a Rádio Renascença tem uma página que se apresenta quase como um portal informativo, sem esquecer a programação. Cada estação do grupo tem um domínio próprio onde estão conteúdos diferenciados. Contudo, para que o *website* da Rádio Renascença se possa assumir como um portal, deverá fazer referência aos diferentes projectos, desenvolvendo conteúdos que poderiam ser actualizados pelas equipas das respectivas estações.

⁴ A UBI tem um projecto exclusivamente *on-line* – RUBIWEB – em <http://www.rubi.ubi.pt>, que nasceu de uma parceria da Universidade da Beira Interior e a Universidade Pontifícia de Salamanca.

⁵ De acordo com os dados na apresentação do site, o Usina do Som é um dos maiores fenómenos da Internet no Brasil, apresentando, em média, 215 milhões de page views/mês, 120 mil unique visitors por dia, mais de 1,3 milhão de utilizadores registados e mais de 2 milhões de rádios pessoais criadas. Com pouco mais de um ano de existência, o site firmou-se como o primeiro e maior na categoria de música no Brasil. (<http://www.usinadosom.com.br>, 25.09.02).

Critérios de qualidade para revistas científicas em Ciências da Comunicação: reflexões para a PORTCOM

Sueli Mara Soares Pinto Ferreira¹

1. REVCOM – uma proposta da PORTCOM

A REVCOM – Coleção Eletrônica de Revistas em Ciências da Comunicação - inclui periódicos científicos, vinculados a instituições de países de língua portuguesa publicados na forma impressa e/ou eletrônica, que arrolem predominantemente artigos resultantes de pesquisa científica original e outras contribuições originais significativas para as Ciências da Comunicação.

Coordenada pela PORTCOM/INTERCOM², esta coleção tem como objetivo geral: contribuir para o desenvolvimento da pesquisa científica nos países de língua portuguesa, por meio do aperfeiçoamento e da ampliação dos recursos de disseminação, publicação e avaliação dos seus resultados, fazendo uso intensivo da publicação eletrônica. Em síntese, pretende aumentar a visibilidade, a acessibilidade e a credibilidade nacional e internacional da publicação científica em ciências da comunicação dos países de língua portuguesa; bem como colaborar para o aumento do impacto a nível internacional da produção científica lusófona, atuando diretamente no processo de comunicação científica.

A estratégia assumida para o desenvolvimento desta coleção REVCOM pode ser sintetizada em quatro fases:

(1) Delineamento do projeto e seleção de metodologia para publicação eletrônica de periódicos científicos;

Em relação a primeira fase, a PORTCOM conta com a parceria do Projeto SCIELO da BIREME – Centro Latino Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde, que cedeu a Metodologia SciELO para a preparação, armazenamento, disseminação e avaliação de periódicos científicos em formato eletrônico. Segundo Antonio e Parker (1998) esta metodologia “é formada por módulos integrados que possibilitam, ao

mesmo tempo, a publicação de textos completos de artigos, seu armazenamento em bases de dados e sua recuperação eficiente e imediata. Inclui também um módulo para o controle e a medida de uso de periódicos na Internet, assim como de seu impacto mediante a produção de relatórios, a partir dos quais especialistas poderão analisar a literatura científica incluída na coleção. Esses relatórios são baseados em indicadores e critérios quantitativos e em técnicas e métodos bibliométricos”. Tem como princípios para seu desenvolvimento o compromisso com normas nacionais e internacionais, sincronização com os avanços internacionais no campo das publicações eletrônicas e uso intensivo de tecnologias de informação e comunicação adequadas a América Latina e Caribe (BIJONE, 1999).

(2) Desenvolvimento do protótipo piloto com revistas representativas da área;

Para a implementação do protótipo piloto - fase 2 - a REVCOM assumiu os critérios de qualidade definidos pelo Sistema QUALIS 2001 da Fundação CAPES, convidando para participar deste protótipo as seis revistas brasileiras consideradas Nível A Nacional. Foram estabelecidos documentos de parcerias, manuais de procedimentos para o envio dos textos pelas revistas parceiras e critérios e cronogramas de trabalho para a publicação eletrônica, pela equipe PORTCOM, dos fascículos das revistas parceiras de 2001 até 2003.

(3) Definição de critérios de qualidade para as revistas da coleção; e

Com este protótipo em desenvolvimento, passou-se para a fase 3 referente ao estabelecimento e incorporação de critérios de qualidade e normalização para revistas científicas seguindo padrões internacionais de primeira linha. Para o estabelecimento destes critérios várias atividades e estratégias estão sendo desenvolvidas, entre elas (a) a análise dos periódicos inseridos no protótipo, (b)

avaliação e adequação dos critérios internacionais à área de ciências da comunicação, (c) validação junto a representantes da comunidade e editores científicos da área e, finalmente, (d) homologação pelo Comitê Consultivo da REVCOM composto por representantes da área de publicações periódicas eletrônicas e de instituições fortemente comprometidas com o desenvolvimento do ensino, pesquisa e extensão na área de Ciências da Comunicação.

(4) Implantação final da coleção com base nos critérios definidos.

Corresponde a última fase do projeto quando se terá delineado os procedimentos finais da coleção, de modo a possibilitar a entrada, seleção e manutenção de todos os periódicos interessados em ingressar, garantindo a qualidade da coleção e da própria ferramenta de disponibilização on-line.

No contexto da 3ª. Fase desse projeto REVCOM – “definição de critérios de qualidade para as revistas da coleção” – foi realizado um estudo com cinco revistas científicas em ciências da comunicação, de modo a identificar as características e comportamento das revistas da área e levantar algumas reflexões quanto à adequação dos padrões internacionais para a área de comunicação.

A síntese desse estudo, objeto desse paper, será descrita em termos da metodologia adotada, definição da amostra, análise dos dados coletados das revistas da amostra, resultados e pontos para reflexão.

1.1. Metodologia adotada

Os estudos de critérios de qualidade de periódicos identificados na literatura brasileira, de maneira geral, enfocam a avaliação quanto aos aspectos de forma dos periódicos e/ou de mérito das revistas conforme sugerido pelos próprios pares, associando-se pontuações e mensurações classificatórias para se chegar a tabelas de níveis de desempenho (modelo desenvolvido por Braga e Oberhofer em 1982, posteriormente, validado por outros estudos como Castro e Ferreira, 1995 e Krzyzanowski e Ferreira, 1998).

Como o estudo, relatado nesse paper, não tem pretensão avaliativa e sim de análise da situação atual, ou seja, o levantamento de

problemas, dificuldades, falta de normalização adequada à área e critérios para trabalho coordenado e cooperativo; optou-se por uma composição e adaptação do modelo mencionado com sistemáticas adotadas por institutos nacionais e internacionais especializados na temática (SCIELO/BIREME, 2002; ICSU, 1999; QUALIS/CAPES, 2001; CINDOC, 2001) e ainda respaldo nas várias normas nacionais como internacionais existentes³.

Deste modo, foram definidas como variáveis de estudo:

- *aspectos de forma* - incluindo análise das partes das revistas, instruções aos autores, periodicidade, normalização, layout, difusão, regularidade de publicação, periodicidade etc;

- *tipologia de conteúdo e autoria* - incluindo identificação dos tipos de trabalhos publicados nas revistas e procedimentos de apresentação e seleção (artigos originais/revisão e/ou atualização, formatação dos trabalhos, padronização com base em normas científicas nacionais e internacionais, revisão pelos pares, comitê editorial) e critérios de endogenia (diversidade de pesquisadores, instituições e localidades vinculadas à autoria dos trabalhos publicados).

1.2. Definição da amostra

A amostra selecionada visou abranger um conjunto de publicações produzidas por instituições de diferentes escopos (associação científica e universidade), de abrangência diversificada, de pelo menos dois países diferentes e que cobrissem tanto o formato impresso como o eletrônico. Assim, as revistas selecionadas foram:

(1) *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. INTERCOM => 03 fascículos – 2001: v.24, no. 2; 2002: v.25, nos 1 e 2.

(2) *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. Programa de Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo => 03 fascículos – 2001: no. 2; 2002: no.4 e 2003: no. 5.

(3) *Media & Jornalismo*. Centro de Investigação Media & Jornalismo da Universidade do Minho, Portugal => 02 fascículos – 2002: vol.1, no. 1 e 2003: vol.2, no.2.

(4) *Studium*. Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação da UNICAMP

(<http://www.studium.iar.unicamp.br/>) => 03 fascículos – 2002: nos. 10 e 11 e 2003: no. 12.

(5) *Contracampo*. Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense => 03 fascículos – 2000: vol.05, 2001: vol.06 e 2002: vol. 07.

2. Análise dos dados coletados das revistas da amostra

A análise dos dados será apresentada conforme as variáveis de estudo definidas na metodologia acima descrita, ou seja, quanto aos aspectos de forma das revistas e tipos de conteúdo e autoria dos artigos incluídos nestas revistas.

2.1 Quanto aos aspectos de forma das revistas

Os aspectos formais das revistas foram analisados segundo a normalização da publicação periódica no todo, a normalização dos fascículos, e as instruções ao autor, apresentados a seguir (quadros 1 a 3).

2.2 Quanto ao tipo de conteúdo e autoria

No que tange à análise de endogenia, quantificação e qualificação de conteúdo foram observadas as variáveis: identificação de autoria e sua relação com tipologia de conteúdo (quadros 4 a 5).

3. Principais resultados

De maneira geral, a análise dos títulos de periódicos sob o critério da **forma** como a revista está normalização e distribuída (do desempenho), possibilitou visualizar que:

- boa parte das regras e normas prescritas em documentação da ABNT ou outras instituições normativas internacionais não estão sendo observadas pelas revistas brasileiras de maneira geral ou estão sendo absorvidas em partes e/ou de maneira diferente da convencional em outras áreas. Por exemplo: a maioria das revistas não utiliza a identificação cronológica corretamente, os títulos das revistas apresentam divergência em diferentes registros (CCN – Catálogo Coletivo Nacional - e ISSN – *International Standardization Serial Number*), a legenda bibliográfica

de cada revista está apresentada de forma diferente, o endereço completo das revistas não aparece em três dos cinco títulos, etc..

- em várias situações as revistas não seguem as normas e regras que elas próprias estabeleceram, como por exemplo, as informações sobre forma de contato com o autor principal variam de fascículo para fascículo ou dentro do mesmo fascículo.

- há uma adequação deficiente de palavras-chave, podendo ser ocasionada pela falta de vocabulário controlado ou tesauro na área de comunicação, o que respaldaria os autores e editores na seleção de termos mais adequados, consistentes e normalizados.

- inexistência de uniformidade na elaboração das referências bibliográficas, que constam nas instruções aos autores mas que não são monitoradas pelos editores.

Já quanto à **tipologia de conteúdo e autoria**, foi identificada:

- ausência de consenso em relação à definição e caracterização do que seja, por exemplo, um artigo classificado como “inédito” para a área de comunicação e como deve ser sua estrutura de elaboração, organização e apresentação (resumo, objetivo, metodologia, resultados entre outros).

- ausência de lógica na organização da linha editorial entre as revistas e em alguns casos, entre seus próprios fascículos. A lógica de organização das revistas, observada em outras áreas do conhecimento, é por tipos de documentos (artigos, resenhas, comunicados), o que não está presente na maioria das revistas da área de comunicação.

Considerando que as normas internacionais preconizam que a caracterização de cientificidade de uma revista é medida com base no número mínimo de artigos inéditos publicados por fascículos, bem como a diversificação mínima da procedência institucional dos seus autores; a somatória das características apontadas acima não permitiu essa análise na amostra (quais e quantos artigos publicados nas revistas analisadas eram inéditos e procedência dos autores).

4. Considerações finais - pontos para reflexão

Embora tendo as restrições apresentadas, o estudo feito e aqui apresentado, possibili-

2.1.1 Normalização da publicação periódica no todo (capa, lombada, sumário, legenda, ISBN, periodicidade entre outros).

**Quadro 1 - Normalização da Publicação Periódica:
(NBR6021 – Publicação periódica científica impressa – apresentação)**

NORMAS QUANTO A:	SITUAÇÃO DAS REVISTAS
Regras para composição das capas, lombada, folha de rosto, errata, sumário, editorial, índice, projeto gráfico,	As revistas analisadas seguem pequena parcela das normas definidas por esta NBR.
Identificação cronológica (ano, volumes, números, época, série, outras).	Somente uma revista utiliza notações de volume e número. As demais utilizam ou volume ou fascículo/número. Os demais identificadores cronológicos mencionados como época, série etc., não são utilizados.
Legenda bibliográfica	Nenhuma das revistas observa a norma (ou o conteúdo está errado, ou a legenda está no local errado ou o conteúdo e o local estão errados e incompletos). Algumas têm legenda da revista no todo, mas não legenda dos artigos.
ISSN	Todos os títulos têm registro no ISSN. Mudança de título exige alteração junto ao órgão regulador e isto nem sempre tem sido feito. Uma das revistas utiliza a sigla ISBN e não ISSN.
Endereço completo	Em apenas duas revistas aparece o endereço completo, mas em lugares diferentes do recomendado. Alguns títulos colocam somente endereço dos editores, outros não colocam nada, outros colocam partes da informação em um ou outro fascículo.
Periodicidade explícita	Quatro das revistas apresentam esta informação, mas em distintos locais.
Financiamento	Apenas dois títulos comentam a existência de financiamento.
Indexação em bases de dados nacionais ou internacionais	Somente uma revista menciona a indexação na base PORTCOM/PORTDATA (Brasil), CENEDIC (México) e IFCA/Indicator (Canadá).
Tempo de existência das revistas e regularidade na publicação dos fascículos.	Três das revistas analisadas mantêm regularidade na periodicidade de publicação (uma delas existe já há 25 anos, outra 3 anos e a terceira 2 anos). As demais, mantêm publicidade irregular (tendo uma delas 06 anos de existência e a outra três).
Presença em várias bibliotecas (CCN – Catálogo Coletivo Nacional de Publicações Periódicas).	Somente duas revistas estão inseridas no CCN, sendo que apenas uma delas tem 75% de presença em bibliotecas brasileiras.
Difusão (forma de distribuição)	Apenas 03 revistas incluem informações e formulários apropriados para assinatura das revistas.

2.1.2 Normalização dos fascículos (sumário, título abreviado, referência, publicidade, periodicidade).

Quadro 2 - Normalização de Fascículos:
(NBR6022 – Artigo em publicação periódica científica impressa – apresentação)

NORMAS QUANTO A:	SITUAÇÃO DAS REVISTAS
Sumário (somente português e/ou bilíngüe)	Todas as revistas apresentam sumário em português e apenas uma delas apresenta um sumário bilíngüe (português/inglês).
Título abreviado da revista	Nenhuma das revistas analisadas apresentam sua abreviatura seguindo a normalização internacional ou nacional (NBR6032).
Referências bibliográficas	Apenas uma revista apresenta as referências bibliográficas normalizadas segundo um padrão conhecido.
Layout – alinhamento das colunas, diagramação fácil e identidade visual.	Quatro das revistas analisadas tem um padrão quanto ao layout de seus fascículos.
Impressão/Publicação eletrônica	Todas apresentam encadernação ou publicação eletrônica e tratamento das imagens com qualidade.
Publicidade (se existe, se interrompe artigos, se há distinção entre conteúdo editorial e publicitário)	Apenas uma revista possui publicidade, sendo ela claramente diferenciada do conteúdo.
Periodicidade (intervalo regular de publicação, número de fascículos por ano)	A maioria das revistas analisadas é nova, apenas uma delas já existe há muitos anos. Mas todas mantêm periodicidade regular.

2.1.3 Instruções ao autor (nome do autor, título, resumo, palavras-chave, endereço, filiação entre outros)

Quadro 3 - Quanto as Instruções Oferecidas aos autores

NORMAS QUANTO A:	SITUAÇÃO DAS REVISTAS
Título do artigo	Apenas uma revista comenta algo visando padronizar a formatação (estilo de fonte).
Instruções sobre a forma de apresentação dos nomes de cada autor	Nenhum dos títulos apresenta esta instrução.
Titulação acadêmica de cada autor	Nenhum dos títulos apresenta esta instrução. Mas três títulos mencionam a necessidade de uma biografia resumida.
Instituição de origem do autor	Apenas um título solicita título e vinculação acadêmica.
Departamento ou instituição que tem crédito pelo trabalho	Nenhum dos títulos analisados traz instrução quando a este quesito.
Responsabilidade autoral pelo conteúdo	Nenhum dos títulos analisados traz instrução quando a este quesito.
Nome e forma de contato com autor responsável	Apenas um título solicita o envio de endereço, telefone e email para contato.
Resumo estruturado (NBR-6028) e em diferentes idiomas.	Quatro revistas solicitam resumo, mas as instruções de elaboração se restringem a sua forma, em termos de número de linhas e caracteres. Quanto ao idioma, duas revistas solicitam resumo trilingue (português/ inglês/espanhol e português/inglês/francês), uma bilingüe (português/inglês) e a última nada menciona.
Norma para referencias	Uma única revista indica a norma Harvard para elaboração das referências. Outra revista apresenta alguns modelos de referência padrão ABNT.
Explicitação sobre critérios para seleção de trabalhos	Quatro dos títulos analisados possuem um Conselho Editorial.
Orientação para criar descritores / palavras-chave	Quatro revistas orientam quanto ao número de palavras-chave a ser incluído nos trabalhos e também quanto ao idioma das mesmas. Mas nenhuma delas orienta quanto ao uso de algum vocabulário controlado ou tesauro.
Orientação para indicar financiamento relacionado ao trabalho a ser publicado	Não há menção em nenhuma das revistas analisadas.
Indicação dos idiomas aceitos para publicação	Apenas uma revista menciona o aceite de artigos em outro idioma que não o português.

2.2.1 Identificação de autoria nos artigos das revistas (afiliação do primeiro autor, resumo estruturado, data de aceitação, data de edição, palavras-chave entre outros).

Quadro 4 - Identificação de autoria nos artigos das revistas

NORMAS QUANTO A:	SITUAÇÃO DAS REVISTAS
Afiliação do primeiro autor	Quatro revistas da amostra indicam a afiliação do primeiro autor.
Afiliação de todos autores	Quatro revistas da amostra indicam a afiliação dos autores, mas curiosamente, todos os fascículos analisados de três revistas da amostra continham artigos de autoria única.
Endereço do autor responsável	Apenas duas revistas colocam tal informação. As outras três apresentam alguns artigos com identificação outros não.
Resumos (estruturado, em diferentes idiomas)	Quatro das revistas analisadas apresentam resumo, mas nenhum deles é estruturado.
Descritores (se existe no idioma do texto pelo menos nos artigos originais, se existe em outros idiomas)	Quatro revistas apresentam palavras chave no idioma português, uma revista tem palavras chave trilingue (português/inglês/espanhol) e outra bilingue (português/inglês). Apenas uma revista não inclui palavras chaves.
Data de recebimento pelo editor	Praticamente nenhuma revista apresenta esta informação. Apenas em um único fascículo de um dos títulos apareceu tal dado.
Data de aceitação para publicação	Praticamente nenhuma revista apresenta esta informação. Apenas em um único fascículo de um dos títulos apareceu tal dado.
Data de revisão	Nenhuma revista divulga esta informação.

2.2.2 Tipologia de conteúdo e de autoria (número de autores individuais, estrangeiros, número de artigos inéditos, total de autores, total de artigos dentre outros).

Quadro 5 - Tipologia de Conteúdo e Autoria

NORMAS QUANTO A:	SITUAÇÃO DAS REVISTAS
Número de artigos originais e de revisão que apresentam colaboração de autores estrangeiros	Três das revistas apresentam em média um artigo com um colaborador estrangeiro.
Número de autores de outras instituições do país	Três das revistas apresentam praticamente autores de outras instituições.
Total de artigos Total de autores Média de autores por artigo Média de artigos por fascículo Máximo de autores por artigo	A impossibilidade de identificar o que exatamente é um artigo original, uma comunicação etc. tornou esta contagem impossível.
No. de artigos originais No. artigos de revisão No. de artigos de atualização	A impossibilidade de identificar o que exatamente é um artigo original, uma comunicação etc. tornou esta contagem impossível.
Outros tipos de conteúdos	Resenhas, comunicações e notas prévias, entrevistas, comentários (com notas e biografias), memórias, fórum, noticiário, diálogo, projeto, notícias, percursos, resenhas, resumos, abstracts, mesas redondas

tou o levantamento de alguns pontos básicos e iniciais para se discutir a problemática das revistas científicas em ciências da comunicação sob duas perspectivas:

A revista como um todo:

- quais critérios seguir para a avaliação qualitativa dos conteúdos publicados na área? Se o objetivo da pesquisa é original e válido cientificamente? Se os procedimentos utilizados e o delineamento experimental são apropriados para responder às questões propostas? Se os dados experimentais possuem qualidade suficiente para serem interpretados dentro do contexto dos objetivos? Se os resultados justificam as conclusões indicadas pelos autores? Se os resultados e as conclusões são relevantes para questões importantes estudadas por outros investigadores da área?

- as normas padronizadas pela comunidade científica nacional e internacional, no que se refere ao formato de apresentação das publicações periódicas não estão sendo seguidas porquê? Elas não contemplam as especificidades da área de ciências da comunicação?

O conteúdo da revista:

- do ponto de vista da tipologia dos trabalhos, como alcançar consenso na área

sobre os conceitos: artigo inédito, artigo de acompanhamento, artigo de revisão etc? Faz sentido o uso desta terminologia para a área? Quais são os tipos de trabalhos mais adequados à área?

- os parâmetros já existentes de organização e apresentação de conteúdos dos artigos científicos (resumo, introdução, objetivo, metodologia, resultados e conclusão) são adequados para a área de ciências da comunicação? Por exemplo: faz sentido a exigência de um resumo estruturado para a área?

Análises complementares ao estudo de mérito devem ser feitas, buscando observar a representatividade e nível científico do editor e do comitê editorial, a percepção dos pesquisadores quanto ao caráter científico da revista, predominância de artigos frutos de pesquisa ou reflexão originais, exaustividade e atualidade nos artigos de revisão e debates, qualidade dos textos em relação à metodologia e estrutura, processo de arbitragem e importância da revista para o desenvolvimento da área.

Bibliografia

ABEC/Associação Brasileira de Editores Científicos. *Normas de Documentação Aplicáveis a Publicações Periódicas e a Artigos Científicos*. Disponível em: <http://www.abec-editores.com.br/normas.htm>.

Antonio, Irati; Packer, Abel. Seminário sobre Avaliação da Produção Científica: Relatório Final. *Ciência da Informação* [online]. 1998, vol. 27, no. 2. Disponível na World Wide Web: <<http://www.scielo.br/ISSN 0100-1965>>.

Biojone, Mariana Rocha. *El Modelo SciELO*. In Reunión de Coordinación Regional de la Biblioteca Virtual en Salud, 1 [online]. Washington, 1999. Disponível na World Wide Web: <<http://www.bireme.br/bvs/reuniao/E/public.htm>>.

Braga, G.M.; Obberhofer, A. Diretrizes para a avaliação de periódicos científicos e técnicos brasileiros. *Rev. Lat.*, n.1, p.27-31, ene./jun.1982.

Castro, R.C.F.; Ferreira, M.C.G. Periódicos latino-americanos: avaliação das características formais e sua relação com a qualidade científica. *Ciência da Informação*, Brasília, v.25, n.3, p.357-67, set./dez. 1996.

ICSU Press. Consejo Internacional para la Ciencia. Committee on Dissemination of Scientific Information. *Guia para Publicaciones Científicas*. traduzido por Daniella Ávila. Francia: 1999. Disponível em: <http://associnst.ox.ac.uk/~icsuinfo/SpGuidelines.htm>. [Acesso em 03.mar. 2003].

Krzyzanowski, R.F.; Ferreira, M.C.G. Avaliação de periódicos científicos e técni-

cos brasileiros. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 27, n. 2, p. 165-175, maio/ago. 1998.

Macias-Chapula, C.A. *The role of informetrics and scientometrics in the National and International Perspective*. Paper presented in Scientific Literature Evaluation Seminar, São Paulo, Mar 4-5, 1998. São Paulo: FAPESP/BIREME, 1998.

Martín-Sempere, M.J. Papel de las revistas científicas em la transferencia de conocimientos. In: Román, A.R., coord. *La edición de revistas científicas: guía de buenos usos*. Madrid: Centro de Información y Documentación Científica CINDOC (CSIC), 2001.

Russell, J.M. Publication indicators in Latin America revisited. In: CRONIN, B. and BARSKY, H.; eds. *The Web of Knowledge: a festschrift in honor of Eugene Garfield*. New Jersey:ASIS Monograph Series. Information Today, Inc. Medford, 2000. p. 233-246.

¹ Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA/USP; Coordenadora da Portcom.

² PORTCOM – Rede de Informação em Ciências da Comunicação dos Países de Língua Portuguesa. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. URL: <http://www.portcom.intercom.org.br/revcom>.

³ Demais normas no site da ABEC – Associação Brasileira de Editores Científicos — “Normas de Documentação Aplicáveis a Publicações Periódicas e a Artigos Científicos” - <http://www.abec-editores.com.br/normas.htm>.

Banco de dados como metáfora para o jornalismo digital de terceira geração

Suzana Barbosa¹

1. Introdução

Na terceira geração do jornalismo digital² ou terceira onda do jornalismo online - como prefere classificar Larry Pryor³ (2002) - que é caracterizada não só por operadores e equipes mais sofisticados, maior integração dos usuários na produção dos conteúdos, proliferação de plataformas móveis e, sobretudo, pela utilização de novos softwares capazes de habilitar poderosas formas de publicação e formatos de produtos, as aplicações para a implementação de conteúdo mais original, contextualizado e multimídia passam pela adoção de estruturas de bancos de dados inteligentes e dinâmicos, funcionando a partir da lógica descentralizada que rege as redes telemáticas, especificamente a internet.

Neste contexto, cabe considerar, para tais aplicações, a adoção de um conceito de bancos de dados tal qual propõe Lev Manovich na obra *The language of new media* (2001). Para ele, o banco de dados é um complexo de armazenagem de formas culturais, constituindo-se no centro do processo criativo ou na principal forma de expressão cultural da era dos computadores e podendo ser trabalhado a partir das possibilidades de criação de novos gêneros e narrativas.

Especialmente no que concerne à produção da informação jornalística, os bancos de dados, principalmente os chamados bancos de dados inteligentes e dinâmicos⁴, podem contribuir para a geração de uma maior variedade de conteúdos, mais adaptados às características de um produto digital, considerando os elementos que conferem especificidades para o jornalismo, tais como: multimedialidade, hipertextualidade, personalização, interatividade, memória e atualização contínua (Bardoel & Deuze, 2000; Palacios, 1999, 2002).

Pensamos isso não apenas quanto a se ofertar conteúdos mais contextualizados, onde

se explore gêneros como a notícia, a entrevista, as colunas de opinião, crônicas, e a reportagem, como também na perspectiva de se trabalhar o potencial do suporte digital para a consolidação de outros gêneros ou híbridos entre gêneros. Como exemplo, citamos a fotografia, o arquivo, a infografia, os mapas, que podem ser pensados num sentido mais amplo não mais em duas dimensões como na superfície da página impressa, mas em três dimensões, considerando o entorno multimídia e o espaço navegável que diferenciam o ciberespaço. Ademais, não custa lembrar: a qualidade do conteúdo relaciona-se diretamente com a capacidade de criação de novos produtos, cujos gêneros e narrativas habilitem o estabelecimento de relações entre os diferentes atores.

2. Banco de dados: nova metáfora para formas culturais

Certamente, o status atribuído por Lev Manovich aos bancos de dados pode ser criticado por alguns como equivocados, fruto de uma visão que enaltece o determinismo tecnológico. No entanto, a sua proposição nos permite perceber outras potencialidades para os bancos de dados, que, até então, eram vistos apenas como uma ótima solução para estruturação e estocagem de informações, permitindo a sua consulta e recuperação. Indo além, Manovich vai afirmar que o banco de dados da computer media é completamente diferente da coleção tradicional de documentos e, juntamente com o espaço navegável, torna-se uma das formas⁵ que atualmente podem ser encontradas na maioria das áreas ou dos objetos da chamada nova mídia.

A nova mídia - segundo definida por Manovich - surge a partir da síntese entre a computação e a tecnologia da mídia e tem o computador como principal instrumento afetando todos os estágios da comunicação: aquisição, manipulação, armazenamento,

distribuição e convergência e cujo resultado é a mudança de toda a cultura para formas de produção mediadas pelo computador. Os objetos da nova mídia tanto podem ser novos como os já existentes que têm sua forma afetada pelo uso do computador. Na migração para o ambiente do computador, ele diz, a coleção de dados e o espaço navegável incorporaram técnicas particulares para a estruturação e acesso dos dados ou informações:

So, for instance, a computer database is quite different from a traditional collection of documents: it allows one to quickly access, sort, and recognize millions of records; it can contain different media types, and it assumes multiple indexing of data, since each record besides the data itself contain a number of fields with user-defined values (Manovich, 2001: 214).

Nesta acepção, o banco de dados pode armazenar individualmente ou a partir de diversas combinações qualquer tipo de dado ou objeto digital, desde documentos textuais, a fotografias, clips, seqüências de áudio, imagens estáticas, em movimento, ou, ainda, animações, mapas, gráficos, entre outros, que podem ser navegados/acessados de modos variados. Ao argumentar em favor do banco de dados como forma cultural simbólica da era do computador, Manovich chama atenção para o fato de que ele representa o mundo como uma coleção de itens.

Assim, tal lógica está implícita na estruturação de boa parte dos produtos da nova mídia como um CD-ROM de um museu virtual com sua coleção de imagens para serem acessadas de diferentes modos, assim como um web site, que apresenta uma lista sequencial de elementos separados: blocos de texto, imagens, vídeo cliques e links para outros sites. Portanto, para o autor, o banco de dados se torna o centro do processo criativo do design da nova mídia, gerando um tipo de narrativa que é construída pela ligação de elementos do banco de dados em uma ordem particular.

O entendimento do potencial do banco de dados na era do computador, portanto, vai além daquela noção mais básica de coleção

de itens para rápida recuperação e que até então norteou os procedimentos de armazenamento e ordenamento de informações para adquirir o status de “nova forma cultural simbólica”, um novo modo de estruturar a experiência humana. Neste sentido, Manovich afirma:

Indeed, if after the death of God (Nietzsche), the end of grand Narratives of Enlightenment (Lyotard), and the arrival of the Web (Tim-Berners Lee), the world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and the other data records, it is only appropriate that we will be moved to model it as a database. But is also appropriate that we would want to develop a poetics, aesthetics, and ethics of this database (Manovich, 2001: 219).

É com a Internet - ela mesma um ambiente para estabelecimento de diversas formas culturais, capazes de constituir relações entre os diversos atores e criar novas convenções - que a forma de banco de dados floresce, segundo afirma Manovich. A sua parte gráfica - A World Wide Web - transforma todo site em um tipo de banco de dados, pois, na sua estrutura definida pela linguagem de formatação HTML, uma lista sequencial de elementos separados (texto, blocos, imagens, vídeo-clipes, entre outros) permite que se acrescentem novos elementos e links, o que faz com que os sites estejam sempre crescendo toda vez que se adiciona algo novo. Uma vez digitalizados, os elementos ou dados podem ser organizados e indexados a partir de inúmeras possibilidades combinatórias. E isso tem relação direta com um dos seis princípios abstratos do hipertexto propostos por Lévy (1993): o princípio da exterioridade⁶, fundamental para preservar o caráter aberto da rede.

De acordo com Lévy, o crescimento e diminuição de uma rede (e aqui podemos considerar o próprio site enquanto micro-rede), sua composição, alimentação e recomposição permanente dependem de um exterior indeterminado: adição de novos elementos, conexões com outras redes (ou conexões

com outros sites por meio dos links ou mesmo remetimentos a vários documentos). Tal princípio reforça, por outro lado, o quanto a descentralização da produção de conteúdos pode funcionar como um agente ativador da rede, uma vez que assegura a sua permanente alimentação, sendo operada de maneira contínua, em fluxo.

O que expomos acima também é explicado por meio dos cinco princípios sistematizados por Lev Manovich (2001:19-48) para demarcar algumas das principais diferenças entre a antiga e a nova mídia, e que devem ser considerados muito mais como tendências gerais de uma cultura computadorizada do que como leis absolutas.

Esses princípios são: - Representação numérica: código digital permite trabalhar ou modificar cada objeto da nova mídia automaticamente, pois é programável; - Modularidade: um objeto da nova mídia tem a mesma estrutura em diferentes escalas tal qual um fractal⁷, o que significa que elementos de mídia como texto, som, imagem, podem estar reunidos numa única narrativa ou documento, mas continuam mantendo suas identidades separadas (exemplo são os sites que formam a WWW, pois são constituídos por diferentes elementos de mídia e cada um deles pode ser acessado separadamente ou mesmo ser modificado); - Automação: código numérico da mídia (princípio 1) e a estrutura modular de um objeto da mídia (princípio 2) permitem a automação de muitas operações, desde a criação, à manipulação até o acesso da mídia; - Variabilidade: prevê que um objeto da mídia pode existir potencialmente em diferentes e infinitas versões (uma fotografia, por exemplo, tanto pode ser usada enquanto ilustração de um texto, integrar uma galeria de fotos de tema específico, um slide show e, ainda, ser empregada como uma espécie de novo gênero, ao ser disponibilizada juntamente com uma narração em áudio associada onde o fotógrafo descreva o processo de captura daquela determinada imagem). Ou seja, tem-se tanto uma variabilidade de modalidade como também de formato; Transcodificação cultural: a computadorização transformou a mídia em dados do computador. Transcode quer dizer traduzir alguma coisa em outro formato.

Diante disso é que consideramos ser possível pensar a internet como uma forma cultural maior e representativa da cibercultura, em consonância com a visão empreendida por Raymond Williams a respeito da televisão (Williams, 1977, 1990) já que ela é parte da experiência humana e um processo social, o que a torna um ambiente para estabelecimento de práticas. Funciona, como sugere Palacios (2002), como um ambiente compartilhado de comunicação, informação e ação para uma multiplicidade de (sub) sistemas sociais e para agentes cognitivos (humanos). Para Castells (2001), a “Galáxia Internet” é um novo entorno de comunicação, uma nova estrutura social, que se está estabelecendo em todo o planeta para a vida das pessoas, segundo sua história, cultura e instituições (Castells, 2001: 305). Sendo a internet também um grande banco de dados mais complexo, ela fornece as condições para o surgimento de novas formas culturais a partir do uso de bancos de dados inteligentes e dinâmicos - a base estruturante para indefinidos tipos de sites.

3. Jornalismo e bancos de dados

A utilização de bancos de dados no jornalismo não é algo novo, pois, desde que as redações começaram a ser informatizadas ainda na década de 70 nos Estados Unidos e em parte da Europa (no Brasil esse processo ocorre nos grandes jornais na década de 80) e, logo em seguida com a incorporação da Reportagem Assistida por Computador⁸ (RAC), passando pelo videotexto⁹, o jornalismo empregou as estruturas hierarquizadas de estocagem e ordenamento de informações dos bancos de dados para adicionar maior qualidade e profundidade às suas narrativas¹⁰.

Para o jornalismo digital de terceira geração, nosso interesse específico, pode-se pensar na idéia dos bancos de dados inteligentes e dinâmicos como agentes com capacidade de produzir rupturas e, até, de se constituírem como uma metáfora apropriada para trazer nova luz no sentido de se superar a metáfora do jornal impresso¹¹ que, desde os primeiros anos de experimentação do jornalismo no suporte digital até agora, permanece sendo a mais empregada pelos mais diferentes tipos de sites noticiosos.

Mesmo que ainda se aponte a necessidade de uso desta metáfora, sobretudo pelo fato de garantir navegabilidade e usabilidade aos usuários, por conta da familiaridade, a adoção de bancos de dados inteligentes e dinâmicos pode favorecer a inovação, permitindo a exploração de novos gêneros, a oferta de conteúdo mais diverso, a disponibilização/apresentação das informações de maneira diferenciada, mais flexível e dinâmica, além da produção descentralizada - outra das características que o jornalismo digital de terceira geração deve contemplar.

Compartilhamos, assim, da visão de Manovich acerca do potencial do banco de dados como essa nova possível metáfora para a memória cultural. E, compreendendo o jornalismo como forma singular de conhecimento e interpretação da realidade¹², cuja função de documentação e atualização da memória social (Machado, 2002) é favorecida pelo ambiente das redes, acreditamos ser possível adotar essa nova metáfora para gerar produtos mais criativos com mais chances de enredar os usuários e conduzir o jornalismo digital ao patamar desejado – e efetivamente possível - nesta sua terceira geração.

Trabalhos referenciais de pesquisadores nacionais e estrangeiros nos ajudam a entender como a apropriação dos bancos de dados inteligentes e dinâmicos deve ser tomada como uma decisão necessária, seja por parte das organizações de notícias mais tradicionais, ou por aquelas resultantes de fusões entre empresas de informática, telecomunicações, entre outras que possuem operações digitais. No âmbito acadêmico, por outro lado, já há experiências laboratoriais contemplando o uso de bancos de dados no intuito de indicar novos caminhos para o jornalismo digital¹³.

O catedrático português António Fidalgo, em seu artigo pioneiro *Sintaxe e semântica das notícias on-line. Para um jornalismo assente em base de dados*¹⁴, acredita que a tecnologia das bases de dados é a especificidade que distinguirá o jornalismo online do jornalismo dos meios tradicionais da imprensa, rádio e televisão, conferindo não só maior rigor, mas também maior objetividade e melhor cobertura da realidade humana. Para Fidalgo, a simbiose entre bancos de dados e jornalismo é a transfor-

mação mais relevante proporcionada pela internet. Por conseguinte, ele considera o jornalismo de fonte aberta (cita como exemplo o www.slashdot.org¹⁵) como um caso paradigmático de um jornalismo específico sobre bases de dados e que os jornais (preferimos denominar sites noticiosos) assentados em base de dados distinguem-se entre os demais online por não terem edições fixas.

Isso ocorre, segundo o autor, pelo fato de uma edição ser apenas uma configuração possível gerada pela base de dados. Ao fazer esta afirmação, António Fidalgo estabelece a distinção entre um jornal online feito apenas em HTML - um produto único ainda que recorra a templates ou modelos – e um que use bases de dados. Neste último, diz, o resultado é sempre uma determinada pesquisa dependente do conjunto de notícias inseridas e da estrutura da base de dados, que determina a forma como as diferentes notícias aparecem conjugadas na apresentação online.

A coerência sintáctica das notícias, organizadas numa base de dados, não se limita a uma edição, até porque esta estritamente não existe, mas a todas as notícias, presentes e passadas. Uma notícia recente remete, mediante a inclusão dos títulos e respectivos links, para as notícias anteriores que incidam directamente ou indirectamente com o assunto em questão. As regras da sintaxe aplicam-se ao todo da base de dados (Fidalgo, 2003:8).

Em sua análise, Fidalgo também aponta para a mudança no procedimento do jornalista com relação à incorporação de rotinas de produção descentralizadas, ao acréscimo ilimitado de temáticas abrangidas, à manutenção dos arquivos, pois, conforme pontua, “o passado condiciona e determina o presente na justa proporção em que pode ser recuperado”. Ou, como indica Elias Machado (2000:54), na rede, a memória antes de refletir um passado morto, apresenta parâmetros para aumentar o coeficiente de previsão no fluxo ininterrupto de circulação das notícias. Sobre isso, faz-se importante referenciar a característica da memória conforme proposta por Palacios (1999, 2002)

como uma ruptura em relação ao uso em suportes anteriores, produzindo no jornalismo digital a primeira forma de memória múltipla, instantânea e cumulativa possibilitada pela flexibilidade combinatória a partir da hipertextualidade, da interatividade e da atualização contínua, em fluxo.

Outros pesquisadores, entre os quais Tom Koch (1991), há bem mais de uma década, já antecipavam o potencial crescente das bases de dados para o jornalismo, inclusive em termos de se adotar regras para a escrita das notícias nas quais os dados são examinados e arranjados em formas inteligentes. É claro que a concepção de bancos de dados estava mais próxima da que era oferecida naquele momento por empresas comerciais com produção centralizada (e por isso Koch criticava a pouca consistência existente entre a multitude de bancos de dados disponível online naquele momento) e mais distante da que propõe Manovich.

Mas, aqui, o importante a demarcar é justamente a evolução do conceito e mostrar como o jornalismo se beneficia das bases de dados nos diferentes estágios de evolução das tecnologias das comunicações. Ao comentar sobre o uso potencial de recursos para a informação eletrônica, Koch afirma:

At least, this technology will allow the newsperson to place the often vague, contradictory, and circumlocutious public statement in a context where it can be first measured and then transformed beyond the unitary level. (Koch, 1991: 135).

Já Stephen Quinn (2002), ao abordar o uso de ferramentas para o gerenciamento da informação nas redações virtuais, confirma que os bancos de dados estão mudando o modo como as organizações de notícias vêm operando. Para Quinn, os bancos de dados têm uma importante função porque estruturam os dados que serão compartilhados e manipulados para produzir conhecimento (Quinn, 2002: 115). Sob esse aspecto, ele reitera a necessidade de investimento em tecnologias capazes de gerar e prover conteúdo único, original.

4. Especulações em torno dos gêneros

Um dos grandes desafios para o jornalismo digital é justamente o conteúdo. Na sua história de mais de uma década, muito se evoluiu quanto à oferta de informações originais afinadas com os recursos do ciberespaço e conformadas em modelos que buscam inovação e, sobretudo, estimular a navegação e o acesso por parte dos usuários no sentido de consolidar a nova modalidade de jornalismo. Porém, muito do que é ofertado ainda apresenta uma forma equivalente com suportes anteriores, sendo pouco inovador do ponto de vista de uma diversidade para se tratar o conteúdo. Neste sentido, procura-se aqui tecer algumas considerações acerca de possíveis novos gêneros ou híbridos entre gêneros para o jornalismo digital.

Inicialmente, ao se falar sobre gêneros¹⁶ deve-se ter em mente, como nos diz Nora Mazziotti (2002), que embora eles possuam elementos formadores e traços que necessariamente devem estar presentes, não por isso devem ser considerados como categorias restritivas e imutáveis. “Pelo contrário, são maleáveis, dilatam-se, esticam, incorporam traços, transformam-se. (...) A sua maneira de operar é na tensão entre o conhecido e o inovador” (Mazziotti, 2002:206). E um dos traços de estilo de época para os gêneros, conforme aponta a pesquisadora argentina que estuda os gêneros na televisão, é a proliferação e a aceleração dos empréstimos e cruzamento entre gêneros. Tais empréstimos aparecem refletidos em suportes como a televisão, conforme cita, a exemplo de comédias com traços de novela, documentários que estão próximos da entrevista, montados com edição de vídeo-clipe, entre outros, como o vídeo-clipe e a linguagem publicitária, que permearam todos os discursos audiovisuais.

Neste sentido, podemos acrescentar que, levando em conta a convergência de formatos presente no suporte digital, este constitui em si mesmo um ambiente potencial para o entrecruzamento entre gêneros e a origem de muitos outros novos. Basta observar como a fotografia vem sendo empregada por edições digitais de jornais como o Washington Post (www.washingtonpost.com), onde fotografos narram como se deu a escolha dos

ângulos das imagens – exemplo de como a fotografia passa de acessório para se tornar algo mais, um gênero - ou como a utilização da TV na web vem originando hibridismos, tal qual nos apresenta sites como os da Reuters (www.reuters.com) ou mesmo como a TV UOL News (www.uol.com.br), que articula tratamentos diferenciados, oferecendo tanto boletins ao vivo, mas também permitindo que se leia um texto e se tenha o áudio da entrevista que deu origem a uma determinada notícia.

No El Mundo (www.elmundo.es), os infográficos animados já foram incorporados como um canal a mais para se apresentar um fato jornalístico e os mapas, mesmo ainda não animados, são usados como complemento para as informações em portais como o Terra (www.terra.com.br). No Portal Estadão (www.estadao.com.br), os arquivos já ganharam canal exclusivo – Diário do Passado – onde se tem uma mostra do uso potencial do material jornalístico anteriormente publicado. Ou seja, tais exemplos iluminam o caminho e demonstram concretamente uma diversidade de opções para a produção de conteúdos no jornalismo digital para além da conformação mais básica para as informações como se tem visto.

Javier Diaz Noci (2002) pensando os gêneros jornalísticos e o texto eletrônico, afirma que o que tem ocorrido até agora é que a maioria dos jornais na internet tem apenas transferido os tradicionais gêneros presentes no impresso para o suporte digital. Sobre eles, Diaz Noci confirma o potencial de gêneros interpretativos como a reportagem, beneficiada pela potencialidade do uso de recursos, como som, imagens fixas e em movimento, gráficos, e animações em três dimensões e, principalmente, pela ausência de limites crono-espaciais - segundo ele, a reportagem é o gênero por excelência do

ciberespaço informativo (Diaz Noci, 2002: 123). O pesquisador da Universidade do País Basco vê a entrevista como um gênero que se modifica, pois: pode ser usada como formato de perguntas e respostas que podem ser ouvidas e vistas; pode resultar em perfis multimídias e mesmo aparecendo como texto em si e, pode, principalmente, ter como protagonistas os usuários atuando como entrevistadores ao participar de chats com personalidades, onde os jornalistas assumem função de intermediários, filtrando as perguntas. A infografia em três dimensões também é citada por Javier Diaz Noci como um gênero que também ganhará uma nova dimensão no ciberespaço e alcançará grande desenvolvimento.

5. Conclusão

O que quisemos explorar neste ensaio foi a potencialidade de uma nova metáfora para o jornalismo digital a partir do uso dos bancos de dados como a forma cultural simbólica da era do computador (Manovich, 2001). Neste nosso exercício, intentamos ampliar o foco acerca do jornalismo digital nesta sua terceira geração ou terceira onda, com o objetivo de lançar alguma luz no sentido da exploração da diversidade para os conteúdos e para os formatos.

Ao fazer isso, consideramos a possibilidade concreta para novas aplicações, sabendo que elas necessitam de investimentos para serem implementadas, mas, acima de tudo, de criatividade, imaginação, para se inovar, rompendo com os vícios. Assim como outros pesquisadores, compartilhamos da idéia de que o jornalismo digital tem na tecnologia dos bancos de dados inteligentes e dinâmicos o diferencial em relação às demais modalidades.

Bibliografia

- Barbosa, Suzana.** *Jornalismo digital e a informação de proximidade: o caso dos portais regionais, com estudo sobre o UAI e o iBAHIA* (dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, FACOM-UFBA, Salvador, 2002.
- Bardoel, Jo & Deuze, Mark.** *Network journalism: converging competences of old and new media professionals*. In: <http://home.pscw.uva.nl/deuze/pub19.htm>. Acesso em 13/10/2000.
- Brown, Edward y Chignell, Mark H.** “El usuario como diseñador: el multimedia de forma abierta”. In: *Medios contextuales en la práctica cultural*. Barcelona: Piados, 1997.
- Castells, Manuel.** *La Galáxia Internet*. Barcelona: Areté, 2001.
- Diaz Noci, Javier.** *La escritura digital. Hipertexto y construcción del discurso informativo en el periodismo electrónico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- Deuze, Mark.** “The web and its journalisms: considering the consequences of different types of newsmedia online”. In: *New Media & Society*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications, 2003.
- Dewdney, Andrew y Boyd, Frank.** “La television, los ordenadores, la tecnología y la forma cultural”. In: **Lister, Martin** (Org.). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Fidalgo, António.** *Sintaxe e semântica das notícias on-line. Para um jornalismo assente em base de dados*. Texto apresentado no XII Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação (Compós), Recife, junho de 2003.
- Hall, Jim.** *Online journalism. A critical primer*. London: Pluto Press, 2001.
- Koch, Tom.** *Journalism for the 21st Century. Online information, electronic databases and the news*. New York: Praeger, 1991.
- Machado, Elias.** *O ciberespaço como fonte para os jornalistas*. Salvador: Calandra, 2003 (Coleção Biblioteca J).
- . “O jornal digital como epicentro das redes de circulação de notícias”. In: *Pauta Geral*, N°4, Salvador: Calandra, 2002.
- Manovich, Lev.** *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Mazziotti, Nora.** “Narrativa: gêneros na televisão pública”. In: **Rincón, Omar** (org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002.
- Mielniczuk, Luciana.** *Jornalismo na Web: uma contribuição para o estudo do formato da notícia na escrita hipertextual*. (Tese de doutorado). FACOM/UFBA, Salvador, 2003.
- Quinn, Stephen.** *Knowledge management in the digital newsroom*. London: Focal Press, 2002.
- Palacios, Marcos.** *Fazendo jornalismo em redes híbridas. Notas para discussão da internet enquanto suporte mediático*. Texto publicado no Observatório da Imprensa em 11/12/2002 e disponível em: www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/eno111220022.htm. Acesso em: 03/08/2003.
- . *Jornalismo online, informação e memória: apontamentos para debate*. Paper apresentado no painel Informação e Jornalismo no evento Jornadas sobre jornalismo online, Universidade da Beira Interior, Portugal, 21 de junho de 2002.
- Pavlik, John V.** *Journalism and new media*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Pryor, Larry.** “The third wave of online journalism”. *Online Journalism Review*, 18/abril. In: www.ojr.org/ojr/future/1019174689.php. Acesso em 28/10/2003.
- Williams, Raymond.** “From medium to social practice”. In: *Marxism and literature*. London: Oxford University Press, 1977.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, FACOM/UFBA. Bolsista CNPq.

² A primeira é caracterizada pela transposição da versão impressa para a internet e, a segunda, mesmo mantendo a metáfora do jornal impresso, é marcada pela agregação de recursos e criação de conteúdos originais. Sobre os estágios de evolução do jornalismo digital ver: Luciana Mielniczuk. *Jornalismo na Web: uma contribuição para o estudo do formato da notícia na escrita hipertextual*. (Tese de Doutorado). FACOM/UFBA, Salvador, 2003; John V. Pavlik. *Journalism and new media*. New York: Columbia University Press, 2001.

³ Segundo ele, a terceira onda do jornalismo *online* começa em 2001 quando já se tem a tecnologia de banda larga mais bem desenvolvida, assim como produtos jornalísticos mais diferenciados naquilo que se refere à geração de conteúdos que usam mais amplamente os recursos do suporte digital. In: *The third wave of online journalism*. *Online Journalism Review*, 18/abril. In: www.ojr.org/ojr/future/1019174689.php Acesso em 28/10/2003.

⁴ Tal denominação deriva do emprego dos diferentes modelos, arquiteturas, softwares e tecnologias avançadas para a construção de bases de dados que vão operar num nível ainda maior de complexidade para a organização, armazenamento, disponibilização, apresentação e consulta da informação. As aplicações de bancos de inteligentes e dinâmicos devem garantir a estruturação de grande volume de dados (sejam documentos textuais, imagens estáticas ou em movimento, e arquivos de áudio até simulações) com segurança, baixo nível de redundância e acuracidade.

⁵ O banco de dados seria a primeira forma que se encontra na nova mídia, ao passo que o espaço virtual interativo em 3-D empregado em jogos de computador, animação, e nas interfaces homem-computador, seria a segunda.

⁶ Os outros princípios pensados por Lévy para preservar as possibilidades de múltiplas interpretações do modelo de hipertexto são: o da metamorfose, o de heterogeneidade, multiplicidade de encaixe das escalas, da topologia e de mobilidade dos centros. In: *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

⁷ Um fractal – termo cunhado em 1975 por Benoît Mandelbrot para descrever um objeto geométrico que nunca perde a sua estrutura qualquer que seja a distância de visão – é uma forma geométrica, de aspecto irregular ou fragmentado, que pode ser subdividida indefinidamente em partes, as quais, de certa maneira, são cópias reduzidas do todo. A palavra fractal significa, sobretudo, auto-semelhante. Auto-semelhança é a simetria através das escalas. Ou seja, um objeto possui auto-semelhança se apresenta sempre o mesmo aspecto a qualquer escala que seja observado. Troncos de árvore, nuvens, montanhas são objetos que podem ser representados por fractais. Em 1980, Mandelbrot descobriu o primeiro fractal gerado por computador. A geometria fractal que usa softwares sofisticados produz imagens belas e interessantes, mixando arte e matemática.

⁸ Sobre a RAC, sigla em português para CAR (*Computer Assisted Reporting*), ver LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevistas e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001, especialmente o capítulo “Reportagem Assistida por Computador” (p.153-168). Ainda relacionado ao assunto, Stephen Quinn no seu livro

Knowledge management in the digital newsroom. London: Focal Press, 2002, especificamente no capítulo *New tools for journalists* (p.114-138) apresenta uma forma sofisticada da RAC/CAR: o Geographical Information Systems (GIS) ou Sistemas de Informação Geográfica, que seria a união da cartografia e dos bancos de dados trabalhando juntos sob a cobertura de computadores para produzir mapas e acompanhar estatísticas que mostram como os eventos aconteceram.

⁹ Sobre o videotexto, ver Roger Fidler. *Mediamorphosis. Understanding new media*. London: Pine Forge Press, 1997; Emy Armañanz; Javier Días Noci; Koldo Meso. *El periodismo electrónico. Información y servicios multimedia en la era del ciberespacio*. Barcelona: Ariel Comunicación, 1996; Lizy Navarro Zamora. *Los periódicos on line*. San Luis de Potosí: Editorial Universitaria Potosina, 2002.

¹⁰ Sobre o uso e potencial dos bancos de dados no jornalismo ver Tom Koch. *Journalism for the 21st century. Online information, electronic databases and the news*. New York: Praeger, 1991.

¹¹ Sobre o uso da metáfora do jornal impresso aplicado no jornalismo digital ver o trabalho de Melinda McAdams: *Inventing online newspaper*. In: www.sentex.net/~mmcadams/invent.html, publicado pela primeira vez em 1995 no *Interpersonal Computing and Technology: as electronic journal for the 21st century*. ISSN: 1064-4326, July 1995, v. 3, p. 64-90.

¹² O conceito de jornalismo como forma singular de conhecimento da realidade e diferenciado do conhecimento do senso comum, da arte e da ciência está presente em Adelmo Genro Filho. *O segredo da pirâmide. Para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê, 1987. Robert Park, ex-jornalista e sociólogo norte-americano, fundador da sociologia urbana, publicou em 1940 o artigo *News as a form of knowledge*, no qual define o jornalismo como forma de conhecimento da realidade a partir do que ele tem de diferente e do que lhe é específico. Ele propõe a existência de uma gradação entre um “conhecimento de” utilizado no cotidiano e um “conhecimento sobre”, sistemático e analítico, como o produzido pelas ciências, observado que o jornalismo realiza para o público as mesmas funções que a percepção realiza para os indivíduos (Eduardo Meditsch, 1997; Robert Park, 1955).

¹³ Uma delas é o Projeto Akademia (www.akademia.ubi.pt), Sistemas de Informação e Novas Formas de Jornalismo *Online*, da Universidade da Beira Interior, em Covilhã, Portugal. Trata-se de um experimento de jornalismo de fonte aberta, iniciado em setembro de 2000.

¹⁴ O trabalho foi apresentado no XII Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação (Compós), realizado em Recife, em setembro de 2003.

¹⁵ Podemos citar também como exemplo os Centros de Mídia Independente (<http://www.indymedia.org>), com edições em vários idiomas, nas quais os usuários colaboram na produção do conteúdo, publicando desde textos, fotos até vídeos.

¹⁶ Os gêneros podem ser entendidos como conjuntos de convenções compartilhadas, não

apenas com outros textos pertencentes a um mesmo gênero, mas também entre textos e públicos (audiências), textos e produtores, produtores e audiências. Trata-se de um intercâmbio, de uma mediação (conhecida, tacitamente aceita), que conta com o consenso cultural (Mazziotti, 2002:205).

Killer parrilla generalista. Producción, programación y difusión documental

Xaime Fandiño Alonso¹

I. Introducción

La programación competitiva de la televisión generalista ha asesinado algunos géneros tradicionales apostando por formatos híbridos que conjugan modelos genéricos de entretenimiento: *magazín*, *talk*, *game*, *reality* etc.

En concreto el género Documental ha sufrido, cuando no la desaparición de las parrillas, sí la transposición hacia horarios imposibles situados tras el *late-night*. Sólo las cadenas temáticas y las públicas con segundo canal conservan la capacidad de programar este género en horarios racionales que dignifiquen los contenidos propuestos y el trabajo realizado por los equipos de creativos.

Televisión de Galicia (TVG) es la única televisión pública autonómica del territorio español que no dispone de segundo canal y esto limita la posibilidad de desarrollar una programación documental o de contenidos específicos alejados de los *killer*-formatos imperantes en el modelo actual de televisión comercial.

En enero de 2004 la Academia Galega do Audiovisual ha celebrado un seminario, en el que han participado los directores de segundos canales de todas las cadenas autonómicas del estado², con el fin de solicitar la inmediata puesta en marcha de un segundo canal para TVG en el que programar los espacios de calidad que, por razones que atienden a estrategias comerciales, al parecer no encuentran hueco en las parrillas de una primera cadena autonómica entregada a una competencia feroz por los resultados de audiencia y que no permite ninguna licencia en la programación de piezas alternativas o complementarias. Un segundo canal que, según las conclusiones expresadas en el foro de la Academia Galega do Audiovisual "...é necesaria para reforzar aun máis a autoestima como país, e para ofrecer máis plataformas de proxección da produción que se fai en Galicia"³.

El género Documental sería uno de los beneficiarios en la utilización de este nuevo canal de difusión gracias al hipotético desarrollo de una programación más coherente y plural que ahora al parecer resulta imposible. Muchas piezas y series documentales permanecen hoy a la espera de ser programadas en el canal autonómico gallego sin visos de encontrar en un plazo razonable y un hueco en una parrilla plagada de contenidos estandarizados por las modas y estrategias comerciales.

La televisión regional necesitada de contenidos relacionados con su audiencia más próxima se desvía de esta manera de la realidad y del contacto directo con su público objetivo así como de los principios que inspiraron su propia gestación. Se ignoran los contenidos y propuestas pergeñadas dentro de su ámbito de actuación para desarrollar formatos y productos que responden miméticamente a modelos testados en gustos foráneos y en los que en muchos casos la audiencia no se ve reflejada. En esta sin razón los formatos más zafios se encumbran justificados por unas audiencias cautivas cerrando los ojos a cualquier planteamiento en otra dirección.

Esta situación ha provocado un alejamiento progresivo de la cadena autonómica del público más joven y comprometido⁴. Una audiencia potencial que no encuentra en la parrilla ninguna referencia que seduzca sus expectativas con propuestas atractivas⁵. Así, el perfil de una cadena que nació con un espíritu joven⁶, en los últimos años se ha tornado cada vez más conservadora atendiendo casi en exclusiva a una audiencia mayor y rural.

II. Televisión de proximidad. Batalla perdida

En otro sentido la centralización de la producción informativa en San Marcos y la política orientada a no desarrollar una

verdadera red local de la TVG, ha proporcionado una baza importante a las nuevas emisoras locales⁷ que, poco a poco se van ganando la confianza de los públicos de su ámbito de influencia gracias a una estrategia de televisión de proximidad.

La emisora autonómica, a pesar de disponer casi desde su implantación en 1985 de delegaciones en las siete grandes ciudades de Galicia, no llevó a cabo una estrategia para reforzar estas células informativas mediante la producción propia local y sólo tímidamente ha desarrollado una producción basada en pequeños espacios de desconexión informativa. Una estrategia que contemplara una apuesta orientada a desarrollar una programación local producida en las propias delegaciones y basada en las desconexiones nutridas de programación de contenidos propios entre los que podrían destacar entre otros el documental etnográfico y el reportaje, habría sido determinante para la consolidación de una emisora autonómica más vertebrada y con posibilidad de competir hoy con la neonata televisión local y de proximidad que poco a poco va marcando en los ámbitos más urbanos, si no una cuota significativa de mercado, sí un posicionamiento estratégico y una tendencia de consumo al alza⁸. Una oportunidad perdida por la televisión autonómica cuando aun las emisoras locales eran todavía una entelequia.

III. El documental cautivo

Dentro de la producción documental propiamente dicha la cadena gallega tiene en este momento vampirizada la difusión de estos contenidos. Mientras que la estrategia de TVG en lo referente al apoyo de la producción propia y contratada de documentales mantiene unas pautas razonables, la emisión de estas piezas no sigue el mismo ritmo. Muchas de los trabajos pasan años esperando un hueco en la parrilla provocando en la mayoría de los casos la obsolescencia de los productos y perdiendo la oportunidad de ser emitidos en caliente. Esta situación provoca que los responsables de las producciones y la propia emisora irradian una mala imagen ante los personajes filmados y comprometidos con el trabajo que no ven nunca en emisión sus intervenciones,

ni tienen acceso a una cinta del producto al no haber sido difundido éste por la cadena.

Así, duermen en las estanterías más de quince series documentales de entre ocho y trece capítulos cada una. Son productos aletargados sin posibilidad de difusión a corto plazo ya que no existe en este momento en la emisora ninguna ventana estable que pueda dar cabida a este género. Si bien hasta finales de febrero se mantenía un fluctuante espacio los sábados a primeras horas de la tarde en donde se emitían documentales relacionados con la naturaleza y otros productos⁹, ese nicho no tiene viso de continuidad.

El despegue del formato *docu-soap*¹⁰, gracias a unos buenos resultados de audiencia, abrió en el año 1999¹¹ una vía para incluir un espacio documental estable en la parrilla. El tirón de audiencia de otros productos de ficción como *Mareas Vivas* permitieron a la cadena arriesgar con documentales sin comprometer en demasía la preocupación máxima de la dirección de la cadena: el resultado de los números en la cuenta de resultados de la cuota de pantalla¹². Hasta el 2002 bien en *late-night* o antes del *prime-time* se programaron productos documentales¹³ con una cadencia bastante regular aunque trunca en muchas ocasiones por los compromisos derivados de los derechos de las retransmisiones deportivas. Incluso el *late-night* de los lunes se utilizó durante un tiempo para emitir productos alternativos. En este momento no existe una franja dedicada explícitamente a la emisión de documentales aunque, salpicados por la parrilla, según necesidades programáticas y estrategias puntuales aparezcan colocados productos tales como series de reportajes elaborados por enviados especiales a distintas zonas de conflicto internacional¹⁴ o piezas oportunistas como la programación de una reportaje sobre el terrorismo emitida en los días del atentado del 11M.

La política de convertir la producción documental en un activo de *stock*, algo que es muy saludable a medio y largo plazo para la cadena que dispone de esos fondos, no debe estar reñida con la realización de una programación adecuada de los productos, teniendo en cuenta las características singulares de cada serie con el fin de no perder en las piezas valores tales como la

actualidad o la oportunidad. Series documentales como 091, Emerxentes o Urbanitas entre otros¹⁵ descansan desde hace dos o más años en el limbo de los fondos de la TVG sin ser emitidos por su canal regional.

III. El caso Urbanitas

Desde la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Vigo se realizó este proyecto de investigación en colaboración con la TVG (Televisión de Galicia) y el vicerrectorado de investigación de la Universidad de Vigo. FEUGA (Fundación Empresa Universidad Gallega) se encargó de la gestión económica del proyecto.

El equipo de investigación analizó distintos habitats de la comunidad gallega seleccionando una serie de modelos. Si bien no podemos hablar de una diversidad de tribus urbanas, en Galicia existen colectivos sociales que se prodigan apartados de los estilos de comportamiento estandarizado y mantienen conductas de corte alternativo alejadas del denominado pensamiento único que parece definir esta última etapa de nuestra sociedad.

Este proyecto se plasmó en una serie de documentales temáticos que con el título genérico de Urbanitas se emitieron por el canal internacional de Televisión de Galicia y que, pese a su interés social, no tuvieron hueco la programación autonómica de la cadena, como tantos otros proyectos documentales que permanecen en el stock de la emisora. Cuando la TVG decida programar la emisión de Urbanitas muchas de las propuestas presentadas ya habrán quedado obsoletas.¹⁶

La investigación realizada aporta, gracias a la utilización de fuentes de primera mano, imágenes e intervenciones exclusivas e inéditas. Además, la estrategia de producción de esta obra contribuye a asentar un nuevo modelo de investigación aplicada para el desarrollo de proyectos relacionados con la comunicación entre la universidad y la industria audiovisual utilizando como vehículo el género documental.

Un diseño singular en las estrategias de producción e investigación han permitido realizar el trabajo dentro de márgenes de excelencia científica y competitiva. Todo esto

ha sido posible gracias a la amabilidad de los entornos e interfaces de la nueva generación digital, tanto en lo referente a la utilización del equipamiento tecnológico de postproducción y registro, como a las rutinas de producción empleadas y a la sobria utilización de los recursos humanos¹⁷.

IV. Medios y recursos para la producción y distribución

Si bien la difusión de productos audiovisuales especializados tales como el documental no ha sido mimada en demasía en nuestra comunidad, es también cierto que nos encontramos en un momento fundamental para desarrollar nuevas y económicas propuestas gracias a la irrupción de la tecnología digital en los procesos productivos.

En este escenario tecnológico actual se dibuja en Galicia una oportunidad singular para el desarrollo del sector. El Parlamento regional ha aprobado una ley del audiovisual que considera y califica esta actividad profesional integrada en el ámbito de las industrias culturales de “sector estratégico”¹⁸. Con una importante masa crítica y unos recursos humanos cada vez más especializados y capaces en lo referente a la elaboración de productos audiovisuales¹⁹, podemos decir que Galicia es una región que presenta un *knowhow* nada desdeñable en lo referente a los procesos de gestión y producción de productos audiovisuales. Quizá, en este momento, los aspectos más débiles de esta industria estén referidos al desarrollo de proyectos y su comercialización. Con voluntad de superación, consolidación, homologación y fortalecimiento de la industria audiovisual se están desarrollando en este sentido trabajos desde los ámbitos, académico, institucional, profesional, artístico, económico etc.²⁰, con el fin de elaborar estrategias correctoras para paliar las deficiencias estructurales del sector a través de la realización de análisis de la situación en donde aparezcan reflejadas las oportunidades a la vez que se identifican las debilidades que condicionan las capacidades objetivas inherentes al proceso de desarrollo.

El documental es uno de los géneros que saldrá beneficiado de estas iniciativas pero, además de tener en cuenta los aspectos

relacionados con la producción, será necesario que las políticas de distribución y programación desde la principal ventana interior de Galicia sean serias, puntuales y estables con el fin de fidelizar a las audiencias potenciales.

Para que las producciones audiovisuales puedan cruzar las fronteras físicas en un mercado tan difícil, arriesgado y competitivo como éste, es necesario superar antes las

fronteras internas o mentales confiando en los propios productos desde la comunidad. En este sentido la TVG es el motor no sólo de la industria de la producción gallega, sino también la principal depositaria de la confianza de todos los corazones que conforman el universo de esta industria cultural: creadores, gestores, técnicos, ejecutivos...

Bibliografía

AA.VV. *Carta de Ajuste, Revista de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión*. Madrid 2004.

AA.VV. *El anuario de la televisión*. Gabinete de estudios de la comunicación (GECA). Madrid 2003.

AAVV. *Audiovisual galego 2003*. Centro Galego de Artes da Imaxe. Santiago de Compostela 2003

Bustamante, Enrique. *La televisión económica: financiación, estrategias y mercados*. Gedisa. Barcelona 2001

Francés, Miquel. *La producción de documentales en televisión en la era digital*. Cátedra. Madrid 2003.

¹ Universidad de Vigo.

² TM, ETB, TVV, CS, TV3.

³ <http://demiagalegadoaudiovisual.com> página consultada el 20 de Abril de 2004.

⁴ Francisco Campos Freire. Director General de RTVG: “quizá una asignatura pendiente sea la incorporación de programas dedicados a la juventud donde ellos sean los protagonistas”. Fuente: AA.VV. *El anuario de la televisión*. Gabinete de estudios de la comunicación (GECA). Madrid 2002.

⁵ La audiencia en TVG ha envejecido. En el reparto por edades la suma de las franjas de 45 a 65 años y de 65 en adelante suman un 66,2% de la audiencia de la cadena. La clase social que consume la TVG se sitúa entre el 36,2 media-medibaja y un 32,2 baja. Fuente: AA.VV. *El anuario de la televisión*. Gabinete de estudios de la comunicación (GECA). Madrid 2003. A partir de datos TNsofres A.M.

⁶ Programas para un público infantil o juvenil tales como el magazine A Tumba Aberta (año 1987), Xabarán (año 1995), o Chambo (2001) entre otros, muy integrados en el ámbito regional, han ido desapareciendo para dejar paso a una programación rutinaria y conservadora que no arriesga en nuevos productos y que como única estrategia la producción se ha orientado casi exclusivamente a las series de ficción, que a pesar de que en algunos casos alcanzan buenas cuotas de audiencia en la comunidad, tal y como sucedió en el caso de Mareas Vivas, no logran traspasar las fronteras regionales. Todo esto en detrimento de otros formatos como el documental o programas que estimulen la participación de audiencias más selectas, el análisis o el servicio público.

⁷ Sobre todo con la entrada del modelo sindicado de Localia que oferta una programación competitiva tanto en el ámbito local como en la programación que realiza en cadena.

⁸ Francisco Campos Freire. Director General de RTVG: “Nuestros programas intentan ser un reflejo fiel de la realidad gallega, y para ello necesitamos la colaboración activa de la gente de nuestra comunidad”. Fuente: AA.VV. *El anuario de la televisión*. Gabinete de estudios de la comunicación (GECA). Madrid 2002.

⁹ A pesca no mundo (Llagostera CPI-TVG) – Terras de Merlín (Faro-TVG) – Deep Blue (BBC) – As viaxeiras da lúa (Ibisa-TVG)...

¹⁰ Hacen uso de técnicas de producción y realización basadas en la “modalidad de observación” Francés, Miquel. *La producción de documentales en televisión en la era digital*. Cátedra. Madrid 2003. Pág.25.

¹¹ Chunda-chunda (Costa Oeste-TVG).

¹² El éxito comercial de la serie de Mareas Vivas con un *share* máximo de 39,3 propició en la temporada 2000-2001 la gestación de una docu-serie que tomaba como argumento el propio rodaje y los personajes. Con el título Vida nas Mareas el documental se emitía los lunes antes de la serie alcanzando un *share* máximo de 31,7 con lo que se situó como el tercer programa más visto de toda la temporada. Ninguna otra serie documental aparece reflejada dentro de los 25 programas más vistos. Fuente: AA.VV. *El anuario de la televisión*. Gabinete de estudios de la comunicación (GECA). Madrid 2002. A partir de datos TNsofres A.M.

¹³ Sobre todo *docu-soap* tales como Comediantes (TVG) – Vivir en Manhattan (Universidad de Vigo-TVG).

¹⁴ No consideramos aquí los reportajes elaborados por los servicios informativos de la cadena propios del género documental. Aunque podamos decir que “existe una frontera muy difusa... ...está más vinculado al periodismo con un estilo poco retórico. El documental necesita de una reflexión previa. Cuando comenzamos un trabajo documental sabemos su punto de partida pero desconocemos su final”. Francés, Miquel. *La producción de documentales en televisión en la era digital*. Cátedra. Madrid 2003. Pág.29.

¹⁵ Entre otros productos documentales producidos y que no han sido emitidos por la cadena autonómica podemos destacar: O CORPO DA ALMA (13) - EMERXENTES (13) - EN CLAVE NATURAL (6) - GALICIA DESTINO MAR (9) - URBANITAS (8) - O MUNDO DE CELAVELLA (13) - AMENCER (6) - PEREGRINAXES (3) - TRES NO CAMIÑO (1) - UN BOSQUE DE MUSICA (1) - O QUE DIS QUE DIN (1) - PUCHO BOEDO. UN CORNER NA FIN DO MUNDO (1) - 13 FERROCARRIL

(4) - O CORPIÑO (1) - TARDES DE DOMINGO (8) - 091 (8).

¹⁶ Es el caso de ANFIV un equipo de baloncesto de minusválidos que sube a la categoría de honor. Este documental estrenado un año o dos más tarde carece de sentido.

¹⁷ La inclusión de equipamiento digital *prosumer* en formato miniDV en la planificación de la producción facilitó en gran medida los rodajes, tanto en volumen de maquinaria como en el número de personas integrantes en el equipo. La producción compartida entre la TVG (Producción) y la Universidad de Vigo (Dirección y realización) contó con la participación de un

becario de último año de la licenciatura de Publicidad y RRPP de la misma universidad.

¹⁸ Ley 6/1999 de 1 de septiembre del Audiovisual de Galicia.

¹⁹ La TVG nació el 25 de Julio de 1985 y es el motor principal de la industria audiovisual de la comunidad. En este momento hay en Galicia dos asociaciones de productoras AGAPI y AEGA que agrupan a la mayoría de las productoras profesionales.

²⁰ Academia Galega do Audiovisual, Universidad, Consorcio Audiovisual de Galicia, Asociaciones de productoras (AGAPI-AEGA), Asociación de Guionistas, CREA, Asociación de actores.

Capítulo IV

ESTÉTICA, ARTE E DESIGN

Apresentação

Fátima Pombo¹

O território do estético pode ser a possibilidade de desenvolvimento de um conhecimento de actualização poética do tempo presente, na medida em que também fizer confluír o vasto domínio da criação artística, com o apelo e a integração das particulares tradições culturais. Nesse território do estético, a arte e o design assumem a sua condição de formas de conhecimento que, em realização plena, são experiências que confrontam o indivíduo com a condição de liberdade, a conseguida e a desejada. O conhecimento poético, presente nas realizações artísticas, actualiza os conteúdos de verdade das obras de arte, através da forma (Adorno), reflectindo sobre os problemas de sempre da humanidade – a morte, o amor, a liberdade, o ser, o existir –, propondo sucessivas respostas provisórias, que são condição de visões-do-mundo (Husserl), de versões-do-mundo (Goodman) para o sujeito comprometido consigo e com o seu tempo futuro. Como sustentava Aristóteles, a poética é mais importante do que a história, porque a história relaciona-se com o que é ou o que foi; a poética relaciona-se com o que poderá vir a ser. O conhecimento veiculado pela arte é peculiar, porque é, ao mesmo tempo, um conhecimento com implicações no plano da cultura comum, ao ensaiar respostas mediadoras, entre os tais problemas de sempre da humanidade, propondo ilhas de sentido e de ordem, e um conhecimento que é marcador de existência individual, quer do ponto de vista do criador, quer do fruidor.

O cruzamento de destinos entre o plano dos fenómenos e o plano das ideias, entre o indivíduo e a sua condição de ser colectivo, entre o efémero e o perene... é o domínio a que se reporta a arte que, talvez, necessite de um momento de reflexão sobre si própria, para que possa continuar a ser movida pelas interrogações do mundo e para que o mundo possa ser impregnado pela sua manifestação.

No princípio do século XX, a arte reflecte a imagem de um universo sem desculpas, fragmentado, isento da transcendência tutelar do belo. A arte seculariza-se num mundo submetido à racionalização crescente de todas as actividades humanas, endurecido por clivagens ideológicas e agitado por revoluções sociais, económicas, políticas. Os artistas interrogam-se sobre as implicações não só culturais ou estéticas da arte, mas sobre a sua repercussão social e política. Os artistas (alguns pelo menos) gritam de desespero e de revolta contra a guerra, contra a arte-ilusão, contra o belo enganador, elaborando, ao mesmo tempo, a sua teoria da arte e a sua obra artística. Os movimentos de vanguarda e a irrupção da arte moderna, utilizando novos materiais e procedimentos, ensaiando novas formas, comprometendo a arte no seu tempo, tornam a questão da arte um problema da cultura, interrogando a sua finalidade e o seu papel na sociedade que lhe é contemporânea. O salto foi colossal e teve força para desequilibrar a atitude do público (e da cultura académica) perante as coisas da arte. As experiências da “vanguarda histórica” prepararam o terreno para as novas vanguardas. O objectivo é fazer falar o mundo, em vez da alma emocionada pela imagem do mundo. A questão coloca-se entre a não aceitação de que tudo seja arte, por uma ausência completa de critérios e o paradigma ontológico da natureza do que é e não é arte. Quando Goodman substitui a pergunta *What is art?* por *When is art?*, caracterizando a natureza da arte pela perspectiva da simbolização, assenta na premissa de que não existe uma forma única de experiência estética, que possibilite a substituição de um essencialismo artístico por um essencialismo estético e na premissa de que são os processos simbólicos implicados na experiência estética que caracterizam a arte.

Construir mundos, fazer mundos é a proposta do pluralismo de Goodman para a

arte, ciência, filosofia, ou mesmo para a vida comum. Trata-se de mundos e não do mundo; da construção no plural, da construção em função de uma variedade que exige versões e visões nem sempre compatíveis, nem sempre igualmente verdadeiras, povoadas por sistemas simbólicos passíveis de funcionarem em versões-de-mundo diferenciadas.

A estética contemporânea não pode ser uma ciência normativa, nem partir de definições apriorísticas, ao pretender ser um pensamento vivo sobre as manifestações da arte. A estética renunciou a fundamentar as possibilidades de uma actividade humana em presumíveis estruturas imutáveis do ser e do espírito, de tentar uma fenomenologia concreta e compreensiva das várias atitudes possíveis, das múltiplas inclinações dos gostos e dos comportamentos pessoais para encontrar uma justificação para uma série de fenómenos que não são definidos com uma fórmula, mas através de um discurso geral, que tenha em linha de conta um factor fundamental: a experiência estética é feita de atitudes pessoais, de contingências de gosto, da sucessão de estilos e critérios formativos. A forma compreende-se como acto de comunicação e uma vez materializada não continua a ser realidade impessoal, mas configura-se como memória concreta de quem a criou e disponibiliza-se para as possíveis hipóteses interpretativas dos seus fruidores. O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente das várias perspectivas de interpretação, se apresenta como estímulo para uma interpretação livre, orientada apenas nos seus traços essenciais.

A sugestão simbólica procura favorecer não tanto a recepção de um significado preciso, mas um leque de significados possíveis, todos imprecisos e igualmente válidos, conforme a capacidade interpretativa do receptor. No limite extremo, temos certas obras, que pela sua construção, renovam os seus significados, autoproliferando em perspectivas próprias e aspirando a constituir um sucedâneo do mundo. Que concepção de obra têm os artistas hoje? De que modo estas intenções se concretizam em modelos operativos e, logo, em estruturas formais? Cada obra exprime uma poética e para

compreender a obra, é necessário compreender a poética que a ela preside. Não se trata apenas de fruir, mas de estar consciente da fruição, não uma obra como forma sensível, quer dizer, reagir aos estímulos físicos do objecto e reagir não apenas através de um acordo de ordem intelectual, mas de um conjunto de movimentos sinestésicos, de respostas emocionais, de maneira a que a fruição do objecto, ao complicar-se com todas estas respostas, não assuma a exactidão unívoca da compreensão intelectual de um referente determinado e que a interpretação da obra se torne, por isso, pessoal, posicionada, mutável, aberta.

A Estética procura repensar os ideais da modernidade e da pós-modernidade, tendo em conta um elemento novo – a cultura planetária e globalizante –, o que impõe a necessidade de reflectir sobre as relações da arte com o mundo da comunicação interactiva, na rede de uma cultura geral. A Estética que parta de um essencialismo, que se proponha encontrar normas em função de teorias gerais da arte, actualmente, não tem campo de aplicação, correndo o risco de tornar-se um pensamento de conteúdos anacrónicos, sem relação com o “espírito do tempo” e sob pena de alienar a relação da arte com a situação concreta das condições de possibilidade em que se realiza. Pensar o comportamento dos indivíduos com as coisas, é manifestação de atenção ao presente da vida no seu desenrolar-se.

Uma reflexão sobre o espiritual do design descobre como capaz de conceder esse valor espiritual, quer a intenção do designer, quer o uso do artefacto criado, reforçando a perspectiva de que o que se faz, dá forma ao que somos e àquilo em que nos tornamos (Victor Papanek). Por outro lado, o mundo também pode ser visto como um produto de uma civilização; é construído, projectado por indivíduos e, por isso, acontecem projectos conseguidos ou não conseguidos (Otl Aicher), através dos quais o indivíduo se vai transformando naquilo que vai sendo.

O design, tal como a arte e a engenharia, procura desenvolver possibilidades de interacção com a existência, quer do ponto de vista emotivo (estético e ético), quer do ponto de vista funcional (pragmático). A prática do design distingue-se da prática

estética, pela condição de inutilidade funcional da arte, estigma e condição do design. Distingue-se também da prática da engenharia, pela interpretação da construção da forma, através do recurso a argumentos que não se limitem à função e à tecnologia, mas sejam portadores da poética de uma autoria, enquanto espaço conseguido de liberdade, a propósito do projecto (Álvaro Siza).

A reflexão sobre a origem da disciplina do design, estabelece parcerias entre o pensamento que revela conteúdos pelo discurso, pelo argumento, pelo conceito e o pensamento materializado em artefactos culturais, marcadores do tempo e de conteúdos de experiência, considerando as relações do design com os seus parceiros mais directos como o artesanato, a engenharia e a arte e com linhas interpretativas mais do domínio da ontologia, da semântica, da fenomenologia ou do estruturalismo. A natureza cultural do

design é reforçada se, para além de qualidades práticas/funcionais, a inovação específica do design manifestar novas propostas estéticas, o que pressupõe esclarecimento acerca das relações entre a autoria, o produto e a função.

A Estética, a Arte e o Design são modos de reflexão que podem colocar em relação o indivíduo (inteligência emocional), a cultura da comunidade (património, tradição, logos comum) e o mundo (ordem/desordem dinâmica), desenvolvendo elos de sentido, resultantes da aliança da experiência e do pensamento, em ordem à criação de mais argumentos de liberdade.

¹ Universidade de Aveiro. Coordenadora da Sessão Temática de Estética, Arte e Design do VI Lusocom.

Apresentação

Maria Teresa Cruz¹

A importância crescente da relação entre comunicação, arte e estética está bem expressa nos desenvolvimentos mais recentes das Ciências da Comunicação e dos estudos dos media, nomeadamente nos seus curricula, nas suas linhas de investigação e até na configuração e designação das instituições que os acolhem. A injunção entre «comunicação e artes» apresenta assim uma inscrição lata da comunicação na cultura, a partir de uma leitura ampla das suas práticas, do mesmo modo que a injunção «comunicação social» tem representado a inscrição lata da comunicação no âmbito dos fenómenos sociais e nesse seu primeiro grande espaço de compreensão que são as Ciências Sociais. Esta abordagem complementar não significa nenhuma secundarização das Ciências Sociais e Humanas no enquadramento epistemológico das Ciências da Comunicação, e menos ainda, uma sua entrada forçada no campo disciplinar tradicional da Teoria da Arte e da Estética. Trata-se, sim, de fazer ressaltar que a comunicação não apenas traz consigo uma viragem dos nossos paradigmas teóricos e uma transformação profunda dos processos sociais, como também possibilidades criativas que abrem a cultura humana a caminhos que mal vislumbramos ainda nos dias de hoje. Esta visão tem-se vindo a impor em contraponto a um entendimento da comunicação como um conjunto de fenómenos que reproduziriam a racionalidade social e, em círculo, a destinariam também predominantemente à reproduzibilidade.

Nesta nova perspectiva, que coloca maior atenção no sentido e potencialidade da comunicação como um conjunto de práticas mais aberto e, simultaneamente, propiciador da própria abertura da experiência, estão presentes aspectos que se tornaram já quase correntes na caracterização contemporânea da comunicação: a emergência dos novos media informacionais, que vieram acrescentar e instabilizar produções, efeitos e instituições

resultantes dos media tradicionais, a aparente instigação destes novos media à experimentação e à expressão individual, a sua vocação para ultrapassar a lógica de difusão e de massa em procedimentos simultaneamente globalizáveis e singularizáveis, a tendência para uma ficcionalização da experiência a partir do peso crescente do virtual e do simulacro no espaço comunicacional, a plasticidade que adquirem os arquivos e os materiais da cultura em geral, quando transformados em bases de dados informacionais e, ainda, as possibilidades de interacção que oferece este novo universo comunicacional, em oposição à passividade de uma cultura do espectáculo.

Pode entender-se, com alguma justiça, a partir desta breve elencação, que a racionalidade comunicacional está hoje particularmente marcada pela tecnologia, o mesmo acontecendo com as novas práticas e artes que nela emergem, muitas vezes referidas, com efeito, como «artes tecnológicas». Mas, tal como não é uma teoria da arte que rege a injunção «comunicação e artes», não é também um determinismo tecnológico que a comanda. Aliás, o campo da comunicação, que conhecia antes uma identificação forte pela natureza e funcionalidade tecnológica dos seus media, vê-se hoje unido, pelo contrário, a uma infinidade de outros campos e de outras actividades, mediante o uso das novas tecnologias da informação, da electrónica e da cibernética, partilhando com eles infra-estruturas microscópicas como o chip e implicações macroscópicas como a globalização. São pois as práticas, e não meramente as tecnologias, que se tornam importantes na caracterização da condição contemporânea da comunicação.

É assim de uma especificação do agir comunicacional que se trata, quando se fala da injunção entre comunicação e artes. Ela exige, com efeito, procedimentos, gestos e competências culturais novos, em torno dos

quais se organizam também novos desempenhos e novas profissões e, ainda, novos hábitos e novas formas de recepção : programar, desenhar, simular, jogar, interagir etc... são dimensões da prática comunicacional que fazem apelo, quer a competências logotécnicas, quer a uma dimensão criativa do ser humano e a uma transformação da suas formas de percepção e de sensibilidade. O agir comunicacional torna-se assim impulsionador directo de experiências culturais novas, nas quais colidem e se instabilizam categorias às quais o pensamento moderno havia procurado conferir autonomia e nitidez, como por exemplo as de arte e de técnica, que inclusivamente se oponham, de certo modo, entre si. O espaço do agir comunicacional e das suas novas mediações é hoje o lugar onde, pelo contrário, elas parecem convergir. Esta convergência exige articulações também no plano da reflexão. Por um lado, a nossa concepção moderna de arte e a autonomia conferida à prática artística que lhe corresponde são estreitas para albergar as experiências com estes *media* comunicacionais. Por outro lado, uma perspectiva tradicional da comunicação permanece cega relativamente a estas injunções da comunicação com as artes e a estética, encarando-as como uma dimensão tendencialmente irracional da comunicação. Um tal preconceito tem origem num ideal de comunicação, de linguagem e de cultura, renitente em aceitar dimensões da experiência que a modernidade, contudo, vem expressando desde há muito. Um ideal que é, em si mesmo, limitador da compreensão da comunicação nas sociedades contemporâneas: o de sujeitos que comunicam entre si segundo o modelo exclusivo de um uso intencional, lógico e argumentativo da linguagem, ao qual se juntam, quando muito, dimensões retóricas e pragmáticas da comunicação, sujeitos esses que negociam entre si aspectos da experiência cognitivos, políticos, éticos e de gosto. O campo e as práticas comunicacionais são também constituídos, no entanto, por dispositivos técnicos, por suscitações da criatividade e da expressão e, ainda, por mobilizações e formatações da percepção e da sensibilidade.

Estas dimensões da experiência não são meros restos de uma dada racionalidade

dominante e não são também externos nem divergentes relativamente à racionalidade comunicacional. A compreensão de algumas das dimensões fundamentais dos processos comunicacionais da actualidade exige, na verdade, o aprofundamento de vias de reflexão que passam, quer pela compreensão da injunção entre arte e técnica, indispensável para a compreensão do papel das mediações comunicacionais na produção cultural contemporânea, quer ainda pela injunção entre estética e técnica, para a compreensão da mobilização e maquinação que a comunicação faz da percepção e da afectividade. A efectividade destas convergências não é sequer inteiramente nova, como o mostra o profundo entretecimento da cultura e dos media, pelo menos desde o final do século XIX e ao longo do século XX. Bastará para tanto referir: o advento da fotografia e do cinema que hoje entendemos, sem discussão, como fazendo simultaneamente parte do universo das artes e do universo da comunicação ou o surgimento de um cultura e de uma arte pop a meados do século XX, decorrentes de uma integração plena e reflectida das mediações comunicacionais.

Vários destes media, como o desenho, o grafismo, a fotografia, o cinema e o video, sendo plenamente reconhecidos como artes, fazem também plenamente parte do universo comunicacional, tendo provocado um alargamento decisivo do espaço alfabético em que este se constitui desde a «galáxia de Gutenberg». Na sua plena ambivalência reconhecida de artes comunicacionais estes media integram hoje, por sua vez, novas possibilidades de cinematismo, de animação, de significação e de expressssão, conferidas pela mediação computacional multimedia, e também isto corresponde a um alargamento do espaço da comunicação: o seu alargamento pela informação, que é um alargamento, não apenas extensivo, mas intensivo, em virtude da plasticidade, acessibilidade subjectiva e universalização que esta lhe confere.

Tais possibilidades não podem deixar de transformar profundamente e conjuntamente, quer a comunicação quer a cultura, tal como outrora o fizeram o alfabeto, a escrita e, ainda, as diversos dispositivos da imagem.

O design parece ocupar, nesta cultura dos novos media, um protagonismo particular, unicamente comparável, talvez, àquele que tem pertencido à escrita na cultura da literacia, sendo então necessário compreender as razões de um tal protagonismo.

A sua quase imposição à cultura em geral está para além da procura de uma elevação estética dos seus objectos e práticas, ligando-se antes à obrigatoriedade de projectar, construir e dar sentido a um verdadeiro novo espaço cultural imposto pela comunicação e, sobretudo, pelas novas tecnologias da informação. Como mostram as suas novas especialidades, tudo se desenha hoje: para além dos produtos industriais, a comunicação em geral, ultrapassando em muito o desenho gráfico. Desenha-se não apenas o universo da palavra e do traço, mas também o da imagem (*Image Design*), desenha-se tudo o que possa ser veiculado na forma da informação e, por isso, as especialidades do desenho de informação (*Information Design*) são hoje muito diversas: desenham-se os ambientes virtuais (*Environmental Design* e

Web Design), os interfaces (*Interface Design*) e as interacções (*Interaction Design*). Desenham-se igualmente as ideias e os projectos (*Project Design*) e, de certa forma, desenham-se também já os corpos e as experiências. O *design* é a disciplina que assiste hoje toda a cultura e, em especial, a cibercultura, na tarefa de conferir um mínimo de estabilidade e de tipologia (de forma) ao universo sem sentido do digital, que é, ao mesmo tempo, um universo extremamente plástico, mutante e híbrido. A centralidade do design é pois a de uma verdadeira nova linguagem em processo de constituição. Ele testemunha, talvez melhor do que qualquer outra prática comunicacional dos dias de hoje, o quanto as injunções entre comunicação, arte e estética são centrais à racionalidade comunicacional e o quanto necessitam, por isso, de uma reflexão estratégica e crítica.

¹ Universidade Nova de Lisboa. Coordenadora da Sessão Temática de Estética, Arte e Design do II Ibérico.

Resultados y función de procesos de investigación sobre intervención en esculturas del patrimonio

Antonio García Romero, Vicente Albarrán Fernández,
Rodrigo Espada Belmonte, Cayetano José Cruz García¹

El grupo de investigación “Métodos y Técnicas de Reproducción y Reconstrucción Escultórica y de Tratamiento de Superficie” está financiado por el Plan de Investigación de la Junta de Andalucía. Este grupo pertenece al departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, adscrito a la Facultad de BBAA de la Universidad de Sevilla. Dicho grupo, viene ejerciendo como desarrollo de su investigación: la reconstrucción de volúmenes perdidos y el estudio de recomposición, que nos permite determinar cómo fue una obra escultórica en sus orígenes, incluidos sus tratamientos de superficie, para su posterior exposición en museos o espacios arquitectónicos.

Las intervenciones especificadas se realizan siempre sobre las reproducciones fidedignas de las piezas originales.

El proceso de intervención del grupo se sintetiza en el desarrollo de tres momentos definidos:

- Reproducción del estado actual de la pieza y posibles componentes de la misma.
- Recomposición del conjunto escultórico.
- Reconstrucción de los volúmenes perdidos, tras un estudio exhaustivo del modelado e historia de la pieza.
- Tratamiento de superficie (dorado, ornamentación y policromía) sobre las reproducciones.

Para el desarrollo de la primera fase, realizamos moldes a base de elastómeros “in situ”, partiendo del propio original. A partir de estos, se elaboran una serie de reproducciones en materiales específicos y adecuados al mismo.

Tras un importante estudio de la pieza: entorno, hallazgo, autor e historia de la obra y sus contemporáneas se procede a su reconstrucción, teniendo en cuenta los criterios compositivos propios del lenguaje escultórico.

Si el estudio nos permite confirmar la existencia y localización de otros fragmentos existentes de la obra, previa reproducción de los mismos, procederemos a anexionarlos a la escultura reproducida o, en caso de la inexistencia de fragmentos, realizaríamos el modelado volumétrico de sus pérdidas. Si existieran lagunas entre estas piezas se reconstruirían siguiendo alguno de estos criterios:

- a) Bajando el nivel de superficie en las zonas a reconstruir;
- b) Cambiando la textura con respecto a los fragmentos originales.

Una vez logrado el conjunto escultórico, si procede, pasamos a recuperar el tratamiento superficial de la obra, a partir de la documentación recopilada, para lograr una visión retrospectiva de su estado original. Con dicha actuación, el espectador puede conocer la visión global de la obra sin desvirtuar lo que de original permanece en ella.

Nuestras investigaciones han permitido participar en la conservación, rehabilitación e integración del Patrimonio Histórico-Artístico y Arqueológico. Se realizaron varias intervenciones sobre obras de museo o del paisaje arquitectónico, tales como el Caballo de Porcuna (Museo Arqueológico de Jaén), la Cabeza de Adriano (Museo Arqueológico de Sevilla), el busto romano de Catón (Museo Arqueológico de Tetuán), los escudos heráldicos y leyendas, o el Caballo de Cancho Roano (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz). Las esculturas pétreas de personajes ilustres (Palacio de San Telmo), el Giraldillo (Catedral de Sevilla) y las esculturas ubicadas en el interior y fachada del Pabellón de Méjico (Sevilla). También se ha intervenido, desde la exposición didáctica, mediante reproducciones de esculturas clásicas (Hebe y Torso Romano de Mérida), y cursos nacionales e internacionales que versaron sobre nuestra materia, entre los que

destacan los realizados el Instituto de Bellas Artes de Tetuán (Marruecos) y la realización de videos didácticos de diferentes procesos. Con estos proyectos se ha participado en la mejora de la difusión de importantes obras para la activación social y turística.

Proceso de restitución, reconstrucción de fragmentos perdidos y policromado de copia del “Giraldillo”

Este proyecto nace como resultado de la propuesta de recuperación y conservación de la copia del “Giraldillo”, de la que se partió para el duplicado de bronce que hoy vemos coronando la Giralda. Dicha copia, confeccionada con resina de poliéster, fue fragmentada en el transcurso del proceso de fundición. El objetivo de la actuación pasaba, por tanto, por devolver todos estos fragmentos a su disposición original. Sin embargo, la deformación que habían experimentado la mayoría de las piezas, impedían su perfecto ajuste; con lo cual, el proceso de intervención adquiriría una mayor complejidad.

Por otro lado, se detectó la inexistencia de algunas piezas, tales como varios dedos de la mano izquierda y derecha, así como diversos fragmentos de la corona y de la palma.

El eje central de la escultura, de hierro galvanizado, se hallaba fragmentado. Su lamentable estado desaconsejaba su reparación, por lo que fue sustituido por otro. Esta estructura central recorría la figura desde la cabeza hasta los pies, sobresaliendo un metro por debajo de estos, para, finalmente, insertarse en la bola, que sirve de base a la figura.

Tras la localización de las piezas que habían sufrido deformaciones, alterando el movimiento general de la figura, se diseñó la estrategia para devolverlas a su estado original. La naturaleza del material de soporte, la resina de poliéster, permitía su maleabilidad con la elevación de la temperatura. Así, las distintas piezas fueron siendo sometidas a dicho proceso, llevando un orden ascendente. Se corrigió la deformación existente, obteniéndose un perfecto ajuste entre sus

juntas; siendo éstas fijadas desde el interior, con resina de poliéster y fibra de vidrio. Para evitar posibles desacoples y una perfecta unión se utilizó un sistema de torniquetes y gatos.

La excesiva altura y peso de la figura aconsejaba el desarrollo de un sistema basado en la confección de diferentes radios de sujeción, dispuestos a diferente altura, a medida que iban siendo restituidos los fragmentos. Estos radios, que unían el interior de la figura con el vástago central, garantizarían la estabilidad de la pieza y evitaría posibles desplazamientos.

La siguiente fase consistiría en el repaso de las juntas desde el exterior. Se trataba de reponer material donde faltaba y obtener planos limpios en las superficies de unión de las piezas.

Tras la reconstrucción de la copia y el estudio de la documentación histórica de la escultura, se resolvió acometer la restitución hipotética de la policromía original, de la que no existe documentación gráfica, aunque sí escrita. Se trataba de ofrecer una propuesta abierta, teniendo en cuenta las circunstancias que han marcado la historia de la escultura: pérdidas de policromía y volumétricas, repolicromados, añadidos,...

Para la ornamentación de los elementos añadidos en 1770, se tuvo en cuenta un detallado dibujo que conserva el Archivo Catedralicio. Entonces, la escultura, muy deteriorada, fue sometida a importantes alteraciones tanto en su estructura como en su aspecto externo.

El proceso de restitución de los tratamientos de superficie se inició con el dorado de la figura, prácticamente en su totalidad, a excepción de las zonas destinadas a la encarnadura. El procedimiento elegido fue el dorado con mistión al aceite y pan de oro.

El policromado de la figura se desarrolló, tras la aplicación y secado de un barniz protector para metales, que evitaría la oxidación del dorado al entrar en contacto con la humedad. La policromía se desarrolló conforme a la iconografía y simbología de los colores de la época, así como a la documentación histórica mencionada.

Proceso de consolidación, recomposición y reconstrucción de fragmentos existentes y perdidos de las esculturas pétreas de la portada del Pabellón de Méjico.

Con motivo de la rehabilitación del Pabellón de Méjico, que tuvo lugar a comienzos de la década de los noventa, se plantea la restauración de las figuras pétreas que custodian la portada principal.

Se trata de dos esculturas femeninas, que parecen representar dos deidades de la abundancia. Las esculturas, de piedra compuesta, son huecas, lo cual revela su confección a partir de moldes.

Ambas piezas presentaban un mal estado de conservación, con importantes deterioros, motivados, en gran medida, por la oxidación de las estructuras metálicas internas de las peanas y figuras. Cabe destacar entre los principales daños: la desestabilización de la estructura interna de las peanas, lo cual provocaba importantes tensiones en las esculturas que sustentaban, poniéndolas en peligro; pérdidas de volumen generales en rostros, brazos y peanas; desconsolidación de fragmentos existentes, en figuras y peanas; y grietas y fisuras generalizadas.

Se decidió iniciar la intervención con el refuerzo interior de las piezas, para la paralización de las tensiones mencionadas. Las estructuras de hierro oxidadas y en mal estado fueron extraídas y sustituidas por otras nuevas. Esta operación se desarrolló primero en las peanas y, posteriormente, en las figuras; operación que requería un especial cuidado. Para ello, era imprescindible acceder al interior de las piezas, por lo que se practicó un acceso en el tabique lateral de las peanas. Tras la actuación en el interior, se intervino en el exterior de las piezas: reconstrucción de los fragmentos perdidos, recomposición y consolidación de fragmentos existentes, consolidación de fisuras, aplicación de una película protectora hidrófuga, y la elaboración y aplicación de una película de temple coloreada en función de las figuras.

Como siempre, se prestó especial cuidado en que las intervenciones no alteraran la lectura original de las obras, por lo que se acudió a las fuentes de documentación

existentes y se tuvo en cuenta el movimiento de las masas externas.

Proceso de consolidación y reconstrucción de fragmentos perdidos de las tallas del Pabellón de México. (Sevilla). (1.929) (Pabellón de Méjico, Sevilla).

Con motivo de las recientes obras de rehabilitación del Pabellón de México, hoy sede del Tercer Ciclo de la Universidad de Sevilla, construido con ocasión de la Exposición Iberoamericana que se celebró en Sevilla en 1929, se propone la restauración de dos tallas en piedra.

Las esculturas representan dos figuras alegóricas: el soldado castellano, conquistador del “nuevo mundo” y el guerrero indio, que habitaba la tierra “descubierta”, como representación de los dos mundos encontrados.

Las obras presentaban daños de considerable importancia: rotura y pérdida de cabeza, rotura de las piernas a la altura de las rodillas y sustancias adheridas a la superficie, en el soldado castellano. Rotura y pérdida de cabeza y sustancias adheridas (restos de materiales propios de la construcción), en el guerrero indio.

Tras el estudio de la documentación existente, de mediocre calidad, y tras una serie de operaciones encaminadas a la mejora de las mismas, se procede a la reconstrucción de las piezas perdidas. Las cabezas son modeladas conforme a la documentación gráfica y teniendo en cuenta las características estilísticas propias de la escultura: proporción, lenguaje, estilo,... Posteriormente, se realizan los moldes de las mismas y se positivizan en resina de poliéster. Tras los oportunos estudios de la piedra original, se opta por una de similares características en cuanto a color, textura, porosidad, dureza,..., la cual será finalmente tallada.

La consolidación de todos los fragmentos se realizó en la ubicación original de las esculturas, unas hornacinas situadas a ambos lados de las escaleras que dan acceso a la segunda planta. De esta manera se evitaba posibles tensiones que podrían sufrir en el traslado, montaje y carga. Para ello fue necesario un sistema de polea y una

exhaustiva sincronización en las operaciones, dado el gran peso de las piezas y el escaso tiempo y espacio disponible. Se utilizaron consolidantes de piedra de dos componentes, altamente resistentes, y gavillas de acero galvanizado, reforzadas con otros consolidantes, para aportar la suficiente fortaleza a las zonas fragmentadas. Previamente fueron practicadas una serie de perforaciones en los roturas de las piezas a consolidar. Se introdujeron las gavillas en los calibrados, junto con los consolidantes y se fueron acoplando las piezas, con ayuda de la grúa, hasta conseguir un perfecto ajuste. El hecho de tratarse de una rotura limpia (la del soldado castellano), facilitó bastante el proceso, pues la pieza superior se mantenía ya por su propio peso. Finalmente, se consolidaron las cabezas, utilizándose el mismo sistema. Se rellenaron las grietas existentes y las juntas, con una mezcla de componentes de similares características a la del original.

Jinete desmontado y enemigo vencido (s. V a. de C.) (Museo Arqueológico Provincial de Jaén)

Durante las excavaciones llevadas a cabo entre 1975 y 1979, en El Cerrillo Blanco, de Porcuna (Jaén) aparecieron, entre numerosos restos escultóricos, diferentes fragmentos pertenecientes al mencionado conjunto escultórico. Se reconstruyeron las patas del caballo y parte del lomo, siguiendo criterios de composición, movimiento y proporción para una idea aproximativa.

La recomposición se realizó partiendo de tres evidencias nuevas Negueruela, 1992: 102: 1) *la existencia de un torso de guerrero al que le asoma una lanza por la espalda, junto a la observación de que el “Jinete desmontado” debió haber llevado una lanza en su ahuecada mano derecha, lo que permitía establecer una relación lógica.* 2) *el análisis de una basa muy desgastada en la que pudimos “leer” dos pezuñas traseras de caballo, dos pies de guerrero y los restos de otro guerrero, caído.* 3) *el haber localizado el fragmento con la rodilla izquierda del jinete, lo que nos daba el ángulo seguro de prolongación de esa pierna.* Minuciosos estudios de restitución de las piernas del

jinete, de las patas del caballo y de la relación de ambos cuerpos (jinete y caballo), nos permitieron demostrar la pertenencia de esta basa al grupo en cuestión. A su vez, el guerrero alanceado se ubicó en el conjunto tanto por su parte inferior (para unirlo a restos que existían en la basa: mano sobre escudo, pierna izquierda adosada al suelo, y pie derecho), cuanto por su parte superior para unirlos a los restos que quedaban en el jinete y el caballo.

Baco de Chirivel. (Siglo II d.c.) (Museo Provincial de Almería)

La escultura, de origen romano, fue localizada en el sitio arqueológico de Villar del Rey, (Almería), donde se realizó una excavación de urgencia en 1985.

La obra, realizada en mármol, representa a un dios de origen griego, al que le faltan los brazos pero, *se pueden suponer otros atributos divinos en las manos; en la izquierda una vara de tirso y en la derecha kántharos inclinados hacia la pantera.* Ramos, 1992.

La actuación sobre dicha obra consistió en la reproducción de la misma en resina tratada mediante un molde de silicona densa y caja de resina de poliéster.

Escudos e inscripciones del puente de Palmas de Badajoz, (s.XVI, XVII). (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.)

El siguiente trabajo, consistió en la reproducción de seis piezas correspondientes a inscripciones y escudos heráldicos, cuyos originales están depositados en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Estos originales se ubicaron en su momento en la cabecera y final del puente de Palmas de Badajoz, se realizaron por diferentes motivos: reconstrucción, ampliación y financiación del puente.

El puente de Palmas, según González, fue construido a mediados del siglo XV, pero según Araya y Rubio, 2003: 39, *El puente, según rezaba una inscripción, fue terminado en el año 1596, siendo Rey Felipe II y Gobernador de la ciudad Diego Hurtado de Mendoza; aunque algunos autores mencionan*

que se construyó junto con la puerta en 1460, y fue destruido en una fuerte inundación en 1545.

Aunque desde entonces ha sufrido numerosos daños ocasionados por las repetidas crecidas del Guadiana, que ha obligado a su reconstrucción en diferentes ocasiones, como la del 6 de diciembre de 1.876, acompañando estas actuaciones con escudos e inscripciones recordatorias, como documenta González, 1994: 205 – 213.

Las piezas estuvieron colocadas en el puente hasta 1871, año en el que se substituyó el pretil de mampostería donde se hallaban, por una baranda metálica. Ese año, fueron recogidas por el Cuerpo de Ingenieros de Caminos y se trasladaron al Taller de Obras Públicas. Tras 23 años de negociaciones, por fin en 1894, se trasladaron al Museo Arqueológico

Las piezas consisten en:

- Escudo de Badajoz, expuesto en las salas del museo, y realizado en mármol.

- Gran panel en relieve, realizado en mármol y compuesto de tres escudos: un escudo de España, uno de Badajoz, y un escudo de armas, de una casa desconocida.

- Escudo de la Casa Real rodeado del Toisón, realizado en mármol, expuesto al exterior. Con la corona y la cabeza del águila totalmente destruidas a pedradas en las revueltas del movimiento insurreccional del 29 de septiembre de 1868.

- Escudo de cinco carteles, entre ellos los de las Casas de los Mendoza y Solís, realizado en mármol, y ubicado en los almacenes del Museo.

- Inscripción dedicada a Felipe II, perdida en su totalidad, y recogido su texto en documentos, año 1596.

- Inscripción de reconstrucción del puente el 6 de Julio de 1609, realizado en mármol, ubicado en los almacenes.

- Inscripción de ampliación del puente, en mármol, descubierto en el siglo XX, con la leyenda casi perdida, de muy difícil lectura, ubicado en los almacenes.

La descripción y catalogación de los mismos, como constata Mérida, 1926: 153 – 155, en la Serie Hispano-Cristiana.

La realización se efectuó en colaboración con la arqueóloga y restauradora de piezas arqueológicas Fátima Marcos Fernández,

según su dictamen, el estado de conservación de estas era bueno para la aplicación del molde. No obstante se protegieron las mismas con un desmoldeante inocuo debido a que en algunas partes la piedra había perdido consistencia.

Algunas piezas fueron limpiadas superficialmente, por que en su superficie habían aflorado musgos, al encontrarse expuestas al exterior, como el caso del gran panel de tres escudos, o el escudo de la Casa Real.

Los moldes de realizaron con silicona densa y caja de resina de poliéster y fibra de vidrio, reforzándose estas con listones de aluminio que evitaron el arqueamiento de los moldes, sin aportar peso a estos.

Se desechó la silicona líquida para evitar la penetración de la misma en los poros de la piedra, evitando así problemas de adhesión y desgarro de los originales.

Especial rapidez y limpieza requirió el escudo de Badajoz expuesto en las salas del museo, trabajando molde de silicona y caja en la tarde noche del domingo y lunes, dejando pieza y estancia preparadas para su exposición.

Los moldes de las piezas expuestas al aire libre también requirieron rapidez de trabajo, esta vez motivado por las inclemencias del tiempo, con la problemática añadida de los conflictos de catalización de la resina en contacto con la humedad.

Las reproducciones se hicieron fuera ya de las estancias del Museo, en piedra artificial, conformada por cemento blanco y mármol de diferentes densidades en superficie, reforzadas en su interior por mallas metálicas.

En cuanto a la inscripción perdida, se construyó en su totalidad en el mismo material que el resto, aunque con un formato de texto actual, sin querer imitar a piezas arqueológicas, sino como referencia informativa, aunque con la misma pátina que el resto de las piezas, para que su lectura cromática no distorsione.

El tratamiento de superficie se realizó al óleo, siguiendo un criterio, no de equiparación total al original, sino de lectura didáctica para el espectador, ya que esta será su misión en la ubicación definitiva de las reproducciones.

Las obras se colocaron bajo el nivel de suelo, en unas cajas metálicas de aluminio, perforadas en sus laterales, con orificios de conductividad del aire para evitar la condensación del agua, y protegidos por un cristal blindado, que permite vislumbrarlos desde la superficie. Un foco de luz blanca en cada una de las cajas, permite su iluminación nocturna.

Caballo de Cancho Roano y bocado de caballo. (Siglo V a.c.) (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz).

Como documenta Celestino, 2002: 22 – 35, la escultura del caballo y la cama lateral del bocado de un caballo, fueron encontradas en el sitio arqueológico de Cancho Roano, junto a la localidad de Zalamea de la Serena, en Badajoz.

El sitio de Cancho Roano, pertenece a un levantamiento prerromano destinado como centro religioso y de culto.

En el emplazamiento se hallaron numerosos objetos de cerámica, (jarros, ánforas), de bronce, (braseros, botones), dados de hueso, etc..., pero destaca especialmente la aparición de una escultura de pequeño formato que representa un caballo ricamente enjaezado, encontrado en el sector oeste.

Al tratarse de una pieza hallada en el término provincial de Badajoz, se destinó al Museo Provincial de la Capital, donde se expone hasta la fecha.

Aprovechando una revisión de las piezas encontradas en Cancho Roano por parte de la restauradora de piezas arqueológicas Fátima Marcos Fernández, realizamos un molde sobre la escultura del caballo y del bocado, para realizar reproducciones con vistas a realización de regalos oficiales por parte del Excmo. Ayuntamiento de Zalamea de la Serena, (Badajoz), otorgando a la pieza un nuevo carácter de divulgación del patrimonio extremeño.

Para la realización del molde se trataron las piezas fijando su superficie de bronce y aplicando un desmoldeante inocuo sobre las mismas.

El molde se realizó con silicona densa y caja madre de resina de poliéster con fibra de vidrio, de siete piezas.

Se realizaron diez copias del caballo y dos del bocado, todas ellas realizadas en resina de poliéster, con una pátina de imitación al bronce, siguiendo en esta los pasos de oxidación del bronce, a través de pinturas sintéticas especialmente tratadas y pigmentadas.

Investigación de intervención sobre una copia del busto romano de Adriano.

En la Sala Villasís del Centro Cultural El Monte de la ciudad de Sevilla, tiene lugar la exposición del año 2001: Retratos romanos de la Bética. Con motivo de dicha muestra escultórica se proyecta la reconstrucción de fragmentos perdidos y policromado de una copia del Busto romano de Adriano, con el propósito de recuperar la visión original de la obra.

La muestra reunió esculturas marmóreas procedentes de distintos Museos Arqueológicos de Andalucía: Cádiz, Córdoba, Málaga y Sevilla; del Museo Nacional, y de diversas colecciones privadas. La selección de retratos comprendía el período entre el siglo I a.C. y el siglo III, por lo que permitía conocer el proceso evolutivo de la influencia artística romana en la Comarca del Bajo Guadalquivir, a lo largo de dicho periodo.

El Busto de Adriano, perteneciente al Museo Arqueológico de Sevilla, es situado entre la transición de la época adrianea y principios de la antoniniana. Se trata de una talla en mármol pentélico, que presenta una intensa labor de trépano; con una altura de 0,82 m., más 0,12 m. de pedestal. León, 2001: 306

Por lo que respecta a su estado de conservación, el principal deterioro lo constituye, sin lugar a dudas, la pérdida del hombro derecho y arranque del brazo del mismo lado. Se detectan, además, pequeñas pérdidas en los extremos de los bucles anteriores y en la nariz del gorgoneion.

Esta pérdida de fragmentos alteraba considerablemente la visión original del busto, puesto que provocaba un evidente desequilibrio de masas. Así pues, se procedió a la reconstrucción de los mismos sobre una copia de la obra. Se tuvieron en cuenta los

criterios habituales en estos casos, el lenguaje compositivo, se analizaron y continuaron, en dirección, los planos interrumpidos en las roturas, se consultaron obras de análogas características y época,...

Con esta intervención, el grupo de investigación pretendía aportar una visión fidedigna de los retratos romanos en su origen; los cuales eran sometidos a diferentes tratamientos de superficie: dorado,

policromado y ornamentado. La policromía cumplía una función de realce del retrato en función de la iluminación propia de la época, a base de antorchas, lucernas de aceite, etc.; esto explica la utilización de colores fuertes. La muestra escultórica ofrecía la posibilidad de contrastar la obra original, que presentaba el deterioro propio del paso del tiempo, con la copia, que mostraba su apariencia original, reconstruida y policromada.

Bibliografía

Abad, Lorenzo, Bendala, Manuel. “El arte Ibérico”. *Historia del Arte*, 1989, Número 10, p. 77-78 y 142-143.

Araya, C., Rubio, F. *Guía artística de la ciudad de Badajoz*. Badajoz, Diputación de Badajoz/ 2003.

Celestino, S./ *Revista de Arqueología del siglo XXI*. Madrid: Zugarto Ediciones. (XXIII).

García Romero, A. y Albarrán Fernández, J. V. “Proceso de reconstrucción de fragmentos perdidos y tratamientos de superficie sobre una copia del Busto Romano de Adriano”. *Monografías de arte 2001 – 2002/* Sevilla, Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Cultural, 2002.

García Romero, A y Albarrán Fernández, J. V. “Proceso de restitución, reconstrucción de fragmentos perdidos y policromado de copia del Giraldillo”. Departamento de pintura. *Monografías de arte 2001 – 2002*. Sevilla, Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Cultural, 2002.

García Romero, A y Albarrán Fernández, J. V. “Proceso de consolidación y reconstrucción de fragmentos perdidos de esculturas pétreas. Tallas del pabellón de Méjico, de la Exposición Iberoamericana de 1929”. *Monografías de arte 2000 – 2001*.

Sevilla, Departamento de pintura. Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla. Vicer-rectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Cultural, 2001.

González, A.. *Badajoz Ayer*. Badajoz, Servicios Inmobiliarios Extremeños, 1994.
González Rodríguez, A.. “Puente de Palmas” *Badajoz, imagen y recuerdo*. Badajoz, Hoy, 2002.

León, P. *Retratos Romanos de la Bética*. Sevilla, Fundación el Monte. Centro Cultural el Monte, 2001, Nº 93, p. 306.

Mélida, J. R.. “Serie Hispano Cristiana”. *Catálogo monumental de España: Provincia de Badajoz (1907 – 1910)*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926, p.153 – 155.

Negueruela I. “La Escultura Ibérica”. *Cuadernos de Arte Español*, 1992, Número 57, p.15 - 16 (IV) - 20.

Negueruela, J.. “Jinete Desmontado y Enemigo Vencido”. *Andalucía y el Mediterráneo*. Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.

Ramos, J. R.. “Baco de Chirivel”. *Andalucía y el Mediterráneo*. Sevilla, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.

¹ Grupo de investigación “Métodos y Técnicas de Reproducción, Reconstrucción Escultórica y de Tratamiento de Superficie”, Universidad de Sevilla.

La poética de la imagen en *Deseando Amar* de Wong Kar-Wai: El cuerpo y el espacio como las materias del espíritu

Begõna González Cuesta¹

A través de un análisis fílmico de la película *Deseando amar* de Wong Kar-Wai, pretendo adentrarme en una cuestión especialmente interesante con respecto a las poéticas del cine: el tratamiento del mundo humano interior y su expresión cinematográfica en el trabajo con los cuerpos y los espacios.

Frente a aquellos que señalan la dificultad del cine, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, para mostrar la compleja interioridad del ser humano, es necesario poner de manifiesto que el cine puede alcanzar el alma de formas muy variadas con sus materiales significantes: la palabra, la música, el sonido, el texto escrito y la imagen.

En este sentido, me parece necesario detenerse, a lo largo de la historia del cine, en aquellas obras que marcan un hito en el desarrollo del lenguaje cinematográfico en cuanto que lo llevan más allá, revelando nuevos matices. Creo que la obra que voy a analizar es una de ellas por muchas razones, entre las que se encuentra la cuestión que desarrollaré en esta comunicación, es decir, la manifestación visual de la interioridad, en un admirable tratamiento fílmico de los cuerpos y los espacios.

Deseando amar pone en pie una historia de amor y de secretos muy interior, íntima. Y sin embargo, aun siendo así, la vemos en imágenes: se manifiesta en los cuerpos de los amantes y en los espacios que habitan, sin que haya una explícita mostración de sus relaciones. Wong Kar-Wai consigue hacer en cine algo que pone en pie la fuerza de la imagen y de lo visual cuando se trabaja con maestría cinematográfica sobre ello: vemos lo invisible, asistimos a lo íntimo de los corazones en una sutil danza de cuerpos en los espacios. Lo intangible se palpa. El cine, para Wong Kar-Wai, debería ser la expresión visual de una experiencia emocional: son palabras de Christopher Doyle, su director de fotografía.

Pere Salabert, en un interesante libro sobre las presencias del cuerpo en la pintura a lo largo de los siglos plantea alguna cuestión que entronca con lo realizado en el cine de Wong Kar-Wai: “Cuando a Paul Claudel le encandila la pintura de Vermeer de Delft, encuentra motivo a su alteración en que las figuras del artista, pegadas “a la propia continuidad”, permanecen inmóviles “en la ventana del pasado”. Al trascender la representación – observa –, hacen “acto de presencia” y nos despiertan “a la conciencia de la duración” (1967: 49)². Introduce su texto con dos citas que vienen muy bien al caso. Platón: “El filósofo se ocupa en separar cuanto más mejor su alma de las cosas del cuerpo, y en eso se diferencia de los otros hombres” Platón *Fedón* 64d-65c. Hegel: “Mediante la belleza, esta apariencia [de los objetos] se encuentra fijada como tal... El arte consiste en captar los rasgos momentáneos, fugitivos y cambiantes del mundo y su vida particular, para fijarlos haciéndolos duraderos” *Estética* (t.II). De este último lado se situaría el trabajo sobre el cuerpo en *Deseando amar*.

La historia que se cuenta en la película es la siguiente: todo se inicia en el Hong Kong de los años 60. Chow Mowan es redactor en un periódico local; se traslada junto con su mujer a un nuevo domicilio en un edificio donde los vecinos en su mayoría pertenecen a la comunidad de Shangai. También se muda al edificio Su Lizhen, una bella mujer que vive con su marido. Ella trabaja como secretaria en una compañía de exportaciones y su marido es representante de una sociedad japonesa, por lo que tiene que ausentarse con frecuencia en viajes de negocios. Chow y Lizhen van conociéndose y tratándose y también se van dando cuenta de que sus respectivas parejas mantienen una relación sentimental. Ellos deben afrontar esta situación que les va acercando y, aunque parece que están en un estado propicio para

el amor, como dice el título en inglés, *In the mood for love*, no quieren ser “como ellos” y viven así una imposible historia de amor.

Se trata de una historia contada desde el recuerdo. En el texto citado al final del film – que procede de un relato corto publicado por Liu Yichang, escritor expatriado original de Shanghai- se dice que vemos el pasado a través de un cristal lleno de polvo, y no lo podemos tocar. Desde esa perspectiva nos hemos acercado a las vidas de Chow y de Su Lizhen y de su historia de amor y desamor, desde una rememoración de un tiempo pasado, desde un intento de reconstrucción del mismo a través de las huellas borrosas que han quedado de un paso físico de unos cuerpos por unos espacios. Y lo que permanece en esa rememoración es el propio recuerdo, no tanto el tiempo real, ya pasado. Lo que queda y lo que se nos ofrece es la memoria del pasado, no centrada tanto en los hechos de la aventura de amor entre los protagonistas, como en lo que ha quedado grabado de ella, revisitado y estetizado por el recuerdo.

Volvemos con los personajes a sus vivencias de un tiempo pasado pero ya desde el prisma o el punto de vista de la pérdida. Estamos ante un relato de un amor imposible y ese incumplimiento tiñe con su sentido de pérdida cada una de las vivencias, dotándolas de una intensidad muy fuerte. Será precisamente el relato fílmico como tal el que deje constancia de las huellas físicas de ese tiempo que se ha escapado en la realidad pero que permanece de alguna forma en la memoria.

Manteniendo a lo largo del film esta concepción de algo que se nos escapa, la presencia tenue, matizada, elegante, de la corporalidad y de la espacialidad hacen que, como espectadores, asistamos a la fuerza de esa historia de amor y a la peculiar relación pasional entre los protagonistas. En una historia en la que el director desea contar cómo se viven los secretos, la realidad se nos hurta y a la vez se nos muestra; de la misma manera que les sucede a los propios personajes protagonistas de la historia. Se reconstruye antes nuestros ojos la memoria del pasado.

Interesa analizar, por tanto, en esta comunicación la presencia de los espacios y de los cuerpos, poniendo de manifiesto sus implicaciones formales y de sentido. En toda obra artística, el trabajo con las formas es el lugar de encuentro con los sentidos; y *Deseando amar* es una obra de arte. Obra que muestra al espectador y al analista un gran trabajo sobre las materias y los contenidos, que se presentan estrechamente imbricados. Hasta los más pequeños detalles entran en juego, se conjugan en una transmisión de sentido encarnada en todos sus niveles: fotografía, encuadres, movimientos de cámara, luz, color, música, fuera de campo, ritmo, utilización de la cámara lenta, montaje, raccords, atrezzo, narración, personajes, espacios, tiempos, etc. Aquí la forma es el fondo, la escritura es el contenido.

Se manifiesta así una cuestión esencial: la fuerza estética de la obra de Wong Kar-Wai no se queda en el vacío trabajo sobre la forma propio de cierto arte postmoderno; en su trabajo formal y estético está un sentido, un universo imaginario, una forma insustituible de comunicar y mostrar la realidad ensoñada. Su preocupación por la forma va íntimamente unida a su reflexión sobre el sentido de lo que está contando. Por ello creo que es especialmente interesante el estudio de la visualidad de la obra de este director, ya que trabajando sobre la materia, trabaja sobre lo indecible. Va más allá del discurso vacío y esteticista propio de la postmodernidad y, en este sentido, me parece necesario reivindicar su trabajo. El cine de Wong Kar-Wai tiene una importantísima dimensión visual y filosófica.

Aproximándonos a su obra desde la poética de la imagen podemos reflexionar sobre la potencia generadora de realidad, de expresión y de pensamiento que subyace en el trabajo con las imágenes y que hoy se está desarrollando también en el cine.

Rescato aquí las palabras de Santos Zunzunegui relativas a esta cuestión:

“Para las modernas poéticas estructurales, la “motivación” se puede entender de manera alternativa. No se trata de un puro juego formal

sin trascendencia en el plano del contenido de la obra, sino de una manera de organizar el nivel de los significantes que permite llevar a cabo una homologación precisa con el plano del significado. La poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad interna (del que las “rimas” visuales o de otro tipo ofrecen un buen ejemplo) como a la manera en que esa trabazón del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra. De esta manera se puede proceder a valorar un texto en su dimensión formal sin perder de vista la manera en que sus estrategias textuales reescriben los parámetros culturales y artísticos en los que se inserta”³.

Este es el punto de vista adoptado en el análisis de este film.

Nos enfrentamos a una obra que presenta de cara al espectador y al analista un gran trabajo sobre los contenidos y las formas, que se muestran estrechamente imbricados: hasta los más pequeños detalles están pulidos, entran en juego, se conjugan en una transmisión de sentido encarnada en todos sus niveles. Las referencias que anoto seguidamente pueden ponerse en relación de diversos modos con esta cuestión; iremos deteniéndonos en ciertos aspectos concretos referentes al tratamiento de lo físico en *Deseando amar*.

Podríamos plantear como punto de partida que en esta película, la presencia de los espacios y de los cuerpos es la materia sobre la que se sustenta lo esencial de la narración fílmica. En ello reposa la encarnación de la historia; una encarnación muy alejada de lo fácil y de los recursos que hubiera explotado un cine convencional. La importancia de esta materia se manifiesta en todos los niveles del trabajo fílmico. Veamos algunos ejemplos.

Son abundantes las escenas que se inician con planos sobre los objetos de la casa, de los espacios en los que se desenvuelven los protagonistas: lámparas, cuadros, ventanas, espejos, paredes... En el inicio, la película se abre con unas imágenes de los lugares en los que se van a conocer los protagonistas, situándonos ya sobre una casa habitada, con

pasado, con historias, con encuentros; esto seguirá sucediendo a lo largo de todo el film. Es frecuente que las imágenes estén tomadas a través de un marco de una ventana, una cortina,... El director contó, en entrevistas posteriores a la película, que con ella pretendía reconstruir un ambiente de su infancia; un ambiente en el que eran omnipresentes los cotilleos de los vecinos: plantea su relato como una película sobre los rumores. En ese sentido, parece poner al espectador a acechar a los personajes como un vecino más, mirando desde detrás de las cortinas o a través de las ventanas.

Todo se desarrolla en espacios muy cerrados: la planificación de los encuadres y el trabajo de dirección artística están encaminados muy intensamente en esta dirección. No debe dejarse de lado la importancia de William Chang, colaborador de nuestro director en la tarea de configurar los espacios en sus films. Un ejemplo claro de utilización muy marcada de los espacios cerrados puede ser la secuencia de la mudanza, en la que las escenas están vistas a través de ventanas ovaladas, de cortinas, de quicios de puertas.

En este sentido también hay un trabajo importante con el espacio en campo y fuera de campo. Son numerosas las escenas en las que se encuentran fuera de campo algunos de los personajes que intervienen en ella. Es llamativo en este sentido que apenas se muestran a las respectivas parejas, algo más ella, pero siempre brevemente, de refilón, una mano en el marco de la puerta, su cuerpo entrando en una habitación, dando rápidamente la vuelta a la escalera.

Los espacios en los que se desenvuelven son confusos y abigarrados, parece que muy intencionadamente. Es curiosa la planificación desde el principio, sin planos de referencia, con saltos de *raccord*..., muy claramente visibles en la secuencia citada en la que se nos cuenta como Chow y Su Lizhen hacen la mudanza para instalarse en el mismo edificio. Esta cuestión referente al modo de mostrar los espacios, está en clara relación con la ambigüedad; es otra forma de mostrar la confusión, las idas y venidas, los cruces de los personajes exteriormente pero también en su fuero interno. Podemos así apreciar cómo los distintos niveles de significación

se superponen y son generados y trabajados desde distintos niveles en la construcción fílmica.

Hay espacios que se repiten: la escalera, la reja. Y también se repiten las situaciones que se dan en esos lugares, especialmente los encuentros entre los protagonistas. Con ello podríamos poner en relación el motivo de las coincidencias, reflejado en el film en diferentes planos: parejas que viajan, parejas que se relacionan, el hecho de que también surja el amor entre ellos, los regalos ... Este último motivo es utilizado para mostrar el paulatino descubrimiento de la infidelidad que sufren.

Y yendo a los detalles, también hay muchos motivos de atrezzo que aparecen una y otra vez: relojes, ventiladores, cortinas, marcos, escaleras.

No puede dejarse de lado la relevancia que tiene el trabajo con los colores en la representación de los lugares y los cuerpos. El color dota de gran fuerza a las imágenes de este film.

La historia está ambientada en los años 60 y es llamativo el trabajo de reconstrucción del aspecto de ese tiempo. También puede resultar expresivo desde el punto de vista estético: decoración, vestuario, aire de otra época (cerca pero ya con cargas emotivas y estéticas de muy diversa índole), etc. La situación de la historia en esos años también es importante en el sentido de situar los sucesos en un momento en que los convencionalismos sociales eran muy marcados y condicionaron fuertemente la relación entre los protagonistas.

Son originales y muy trabajados los movimientos de cámara, como por ejemplo en la escena en la que por primera vez salen a cenar juntos los protagonistas. Entran en campo sentados a la mesa en un movimiento de cámara perpendicular y que surge desde detrás de ellos.

El ambiente, el aire está presente como tal en las imágenes de la película. La presencia del humo del tabaco, por ejemplo, marcando la densidad de los espacios, reforzada por los encuadres cerrados y la estrechez de los lugares.

La escena final contrasta fuertemente con todo lo que hemos visto a lo largo del film; tras presentarnos la visita de De Gaulle a

Camboya, con lo que nos saca del mundo de la intimidad al mundo común de la sociedad, vemos a Chow en unos espacios mucho más abiertos, en el templo de Angkor Vat, cumpliendo la leyenda china que dice que si queremos que no se pierdan nuestros secretos hemos de acercarnos a un árbol y contarlos allí, en uno de sus agujeros; él, dando un sentido más ritual, cuenta su historia a las piedras del templo. A través de unos planos muy lentos, va cerrándose la narración; y a los espectadores nos va sacando poco a poco de la situación de intensidad emocional y recolocándonos en el mundo. En esta secuencia también tiene una especial importancia la música melancólica que subraya el tono de la escena; en ella están presentes algunas cuestiones clave como el tema de la memoria y el futuro, el tema de la dimensión más amplia que tienen los actos humanos.

Pero no son sólo los espacios los que llenan la imagen del film sino que los cuerpos de los personajes están omnipresentes en esta obra.

Resaltan por ejemplo las escenas en cámara lenta de los cruces de los protagonistas, en una coreografía apoyada muy explícita y sugerentemente por medio de la música.

Deseando amar es una historia de soledades que se cruzan y de abandonos que están como trasfondo. En una entrevista, el director se refiere a esta cuestión:

“Mi gusto por la coreografía es el resultado de una confrontación con la vida y de una experiencia del cine, arte mudo en su origen y que no ha cambiado fundamentalmente, puesto que muestra ante todo a los seres en movimiento y nos ofrece tiempo para fijar sus posturas. Las películas de Bresson produjeron, con toda seguridad, un gran impacto estético sobre mí: un arte de la vigilancia y del acecho. En su cine, los actores son equivalentes a las piedras, los árboles o los objetos. Su trabajo se sitúa al lado de los elementos, del borrado progresivo de su estatus, de sus connotaciones, para poder reescribir por debajo”⁴.

Y plantea también lo siguiente sobre la utilización de la cámara lenta:

“Todo en la película se expresa con el cuerpo, por el movimiento de los actores. Había detalles que quería mostrar. El ralentí no expresa la acción, sino el entorno. Como en las oficinas del periódico a las que acude Maggie Cheung. Era para capturar un cierto espacio, un determinado ambiente”⁵.

Su Lizhen utiliza durante casi todo el film el mismo vestido en cuanto a la hechura, un qipao, y sólo se producen cambios en la tela y los colores. Todo ello tiene unas evidentes finalidades estéticas, pero también se presenta como un recurso visual que le sirve al director para marcar los saltos temporales y los cambios de situaciones. Asimismo, en palabras de Wong Kar-Wai:

“Quería expresar el cambio a través de lo inmutable. La película intenta repetir muchas cosas. La música se repite. Algunos espacios también: la oficina y el pasillo son siempre los mismos. El cambio se expresa a través de cosas menores, como los vestidos, mientras la relación entre ambos va evolucionando”⁶.

Son frecuentes los encuadres en los que aparecen los personajes de espaldas, así como los expresivos encuadres bajos y cortados de los cuerpos. La fragmentación de los cuerpos en su representación es algo muy presente en esta película. En este sentido resulta interesante la reflexión sobre la representación del cuerpo como fragmentación que plantea Vicente Sánchez-Biosca en su libro *Una cultura de la fragmentación*. En él desarrolla algunas modalidades de representación del cuerpo de una manera segmentada en la cultura audiovisual contemporánea. Sin embargo en el caso de la obra de Won Kar-Wai la utilización de este modo de representarlo iría por unos derroteros muy distintos a los casos aducidos en la obra citada. Frente a un uso terrorífico o gore, aquí estaríamos ante un trabajo estético y con una repercusión más bien antropológica.

Se trata de una historia de amor de gran carga emocional en la que apenas vemos ningún roce físico entre los protagonistas. De esa manera, la escasa relación de cercanía entre sus cuerpos cobra gran intensidad. En el montaje final se descartaron escenas más explícitas de relación física entre ellos que sí se habían rodado. Tiene un fuerte valor expresivo esta omisión, dotando de gran carga emocional a la relación precisamente a través de la ausencia.

Resulta llamativa la elegancia de los protagonistas, en consonancia con la sutileza de la historia que se está contando. Los movimientos de la cámara acompañan en peculiares encuadres ese movimiento de los cuerpos y resaltan esa elegancia y esa belleza.

Decíamos anteriormente que esta historia está relatada desde la memoria; memoria como algo que nos lleva a mirar el pasado a través de una ventana llena de polvo... Y sin embargo, en la última escena se nos muestra al protagonista contando su secreto a las piedras, llenas de tiempo y de pasado, para que allí permanezca. Lo que queda al margen de las vivencias del sujeto. Esas piedras son el lugar de realización de la utopía, la posibilidad de anclar en algún lugar del tiempo y del espacio los secretos y los recuerdos de lo ya vivido y conseguir así que no mueran para siempre. Su discurso de fondo habla de la lucha por atrapar, por habitar el tiempo: una obsesión que constituye la idea nuclear de todo el cine de Wong Kar-Wai. Isabel Coixet, refiriéndose a esta escena final de la película, ha planteado que a su entender, muy pocos cineastas han utilizado con tanta elocuencia un agujero en un muro de piedra. Nuestro protagonista quiere dejar allí toda su historia, quiere, mediante ese simulacro, depositar en un espacio su tiempo vivido. Había ido recogiendo restos físicos de su historia de amor, como las zapatillas de Su Lizhen que se lleva a Singapur; ahora va más lejos, desarrollando todas las potencialidades que tiene el encarnar en un lugar un recuerdo.

Decía en una entrevista Wong Kar-Wai: “Para mí, todas las historias empiezan en una habitación, siempre hay una habitación con alguien sentado en la cama, fumando”⁷.

No hemos de olvidar que todas estas cuestiones Won Kar-Wai no se las plantea como un claro a priori que ha de poner en

imágenes; él concibe el rodaje de sus películas como un proceso, un largo proceso en el que se van poniendo en pie las cuestiones y su tratamiento, en una concepción de la creación artística como el lugar de encuentro con el conocimiento y la recreación de lo real. Y es especialmente en su trabajo creativo con las imágenes, en su poética de la imagen puesta en pie en su obra, donde se manifiesta la grandeza del trabajo fílmico de nuestro autor.

Como plantea Carlos F. Heredero en su obra *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*⁸, estamos ante un cineasta radicalmente ajeno a toda tentación discursiva

y que confía como pocos en el poder de las imágenes. Un cineasta cuya divisa irrenunciable es: “Filmar los lugares, fijar su memoria”.

Termino con unas declaraciones del director en el Festival de cine de Cannes:

“A los actores les había dicho que no iba a ser un film hablado, verbal; que ellos iban a expresarse no sólo a través de las palabras sino, sobre todo, a través del cuerpo, de los pequeños gestos, de las miradas; sólo podrían expresarse a través de su cuerpo”⁹.

Bibliografía

Fernández Heredero, Carlos. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

Kar-Wai, Wong. *Deseando amar.* Edición del DVD. Araba Films, Kino Vision, 2001.

Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo succulento.* Barcelona, Laertes, 2003.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación.* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. (Microanálisis fílmico).* Barcelona, Paidós, 1996.

¹ Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad Sek de Segovia, España.

² Pere Salabert. *Pintura anémica, cuerpo succulento.* Barcelona, Laertes, 2003, p. 17.

³ Santos Zunzunegui. *La mirada cercana. (Microanálisis fílmico).* Barcelona, Paidós, 1996, p. 158.

⁴ Carlos Fernández Heredero. *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 213.

⁵ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 233.

⁶ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 231.

⁷ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 234.

⁸ Carlos Fernández Heredero. *Op. Cit.*, p. 45.

⁹ Entrevista incluida en la edición en DVD de la película, realizada en Cannes durante el 53 Festival internacional de cine el 21 de mayo de 2000.

Dibujar la forma volumétrica, matérica y espacial mediante el uso del elemento de comunicación visual:

El plano. Experiencias didácticas innovadoras para diseño industrial

Cayetano José Cruz García¹

Una de las mayores dificultades de la enseñanza de la materia de Expresión Artística, para su didáctica en las Escuelas Universitarias de Diseño Industrial españolas, es el escaso tiempo y continuidad que se ofrece a esta materia; por lo que la exigencia y el acierto metodológico de su experiencia son fundamentales para un óptimo aprendizaje, posterior evolución, y futuras aplicaciones. La expresión dinámica del lenguaje visual y estético son un referente importante, sobre todo cuando está siendo el protagonista de los tiempos actuales.

Para la gran mayoría de los alumnos de primer curso universitario, es complejo reflejar la expresión volumétrica de los objetos. Esta dificultad podría tener diversas explicaciones: La escasa dedicación desde las enseñanzas previas; la falta de acierto en su didáctica (y por lo tanto los malos modos aprendidos); o la falta de profesionalidad de enseñanzas anteriores a la educación secundaria (impartida por docentes de primaria no especializados).

Al menos, en las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado españolas enviamos a un segundo plano el aprendizaje del lenguaje y la comunicación visual, eludiendo el actual protagonismo de nuestro fundamental lenguaje de comunicación. De modo que los alumnos formados en la enseñanza primaria no ejercen con el debido acierto una docencia idónea, incluso, en muchos casos, las materias sirven de relajación o se repiten labores de mimetismo.

Las dificultades en la Enseñanza Secundaria ya vienen casi marcadas, y la comunicación Plástica y Visual está relegada a ser una optativa, por lo cual, la dificultad posterior de su enseñanza preuniversitaria y universitaria es importante, ya que no solo se enseña sobre desconocimientos, sino sobre conocimientos erróneos.

En esta comunicación, señalo cual es una de las principales dificultades de nuestros

alumnos: la expresión volumétrica y espacial (sobre todo cuando interviene el uso del plano), y completo dicho contenido con la expresión matérica del objeto de representación. La mencionada metodología viene amparada y completada por el programa de la asignatura que imparto, y que pretende dar a conocer el lenguaje desde los elementos que lo configuran y su sintaxis, haciendo especial hincapié en la representación desde el plano. La materia es anual y como en la presentación os desgloso, aparece dividido en tres grandes bloques:

B. T. I.:

El lenguaje estético. Conceptos para su aprendizaje y uso

B. T. II.:

Destrezas y procesos procedimentales

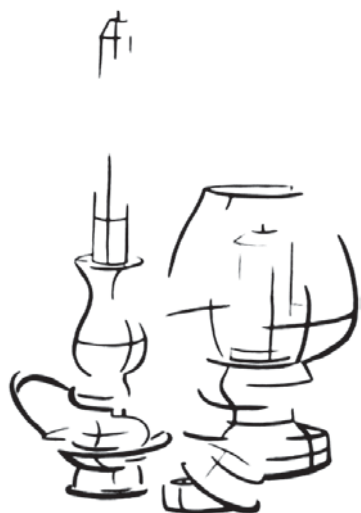
B. T. III.:

Creatividad artística

Acostumbrados en mayor medida a un aprendizaje de la geometría plana y a las aplicaciones desarrolladas desde el diseño gráfico, se ha obviado en enseñanzas preuniversitarias la capacidad de representar el volumen de los objetos, tan solo en los bachilleratos se imprime valor a esta enseñanza, limitándola exclusivamente a los sistemas de representación, y no al lenguaje perceptivo y expresivo desde los elementos que lo configuran. Así, cuando un iniciado plantea, espontáneamente, la recreación espacial de un volumen, utiliza erróneamente referentes propios de la representación plana, como por ejemplo la simetría o el silueteado.

Conforme a la idea que define Menchén, 2002: 50, la percepción *es un proceso de relación activa con el mundo*, cuyo proceso tratamos de ejercitar para el desarrollo de la expresión creativa e incidir en un lenguaje que podríamos denominar como perceptivo. Dicho autor también entiende que la educación debe ser creativa y que en ese

proceso es necesario desaprender para volver a aprender, proceso complejo durante nuestra metodología y que tratamos de fomentar desde el desarrollo cognitivo.



Lo explicado dificulta enormemente el aprendizaje y evolución expresiva, ya que se trata de reeducar, rectificar malos modos. Por eso, la metodología que desarrollo durante el curso, pretende desde el primer momento salvar dicho escollo, y la solución la obtuve, gratamente, mediante la enseñanza de los recursos necesarios para expresar la forma volumétrica desde el elemento PLANO, desde la cognición y las leyes descriptivas de la forma y el espacio, haciendo un paralelo con el elemento LÍNEA, elemento más cercano y aplicado por todos.

Partiendo de este punto, insisto en que es fundamental aprender los recursos de cada uno de los elementos del lenguaje y su interacción desde una sintaxis compositiva, al igual que el descubrimiento del entorno a través de la experiencia estética. También todas aquellas leyes que, libres en un principio de los sistemas de representación aplicables, nos permitan explicarlo de forma directa, rápida y personal. Uno de los objetivos es la agilidad y versatilidad de nuestra expresión para la aplicación consecutiva y la continua evolución de nuestras ideas, fundamento para el Diseño Industrial y el conjunto de las Enseñanzas participes de la Comunicación Estética. Posteriormente,..., la herramienta definitiva para la concreción formal, será otro



aliciente, y seremos capaces de desarrollar al máximo todas las posibilidades expresivas que nos ofrezca cualquier herramienta, gracias a nuestros conocimientos lingüísticos y de representación previos.

No es fácil encontrar actualmente objetos de diseño industrial que identifiquen el localismo o la propia personalidad del artista. ¿Quizá porque se olvida el concepto inicial del término dibujo, diseño, design,...? ¿Es el conocimiento, en muchos casos, principalmente conceptual y poco procedimental? También es necesario desarrollar nuestra capacidad perceptiva y saber dar uso a cada uno de los elementos de expresión para la representación, la comunicación, y el desarrollo creativo de identidad.

Para que sea más ilustrativo y se pueda comprender en pocas líneas en que consiste y que respuestas da la propuesta educativa vinculada al lenguaje del PLANO, identifico de forma precisa, excesivamente normalizada, que factores debiéramos tener en cuenta, visibles durante la exposición pública, a través de diferente material gráfico realizado por diversos alumnos de primer curso, con sus errores y aciertos:

- **Atención perceptiva.** Una persona comienza a dibujar en cuanto analiza y conoce el objeto de representación y el entorno donde quiere representarlo. Por lo tanto, es fundamental indagar desde los sentidos para, a posteriori, elegir cual es la **planificación** más acertada en nuestra expresión: Valiéndonos de todas aquellas leyes

perceptivas, no desde el conocimiento de la existencia de las mismas, sino desde el conocimiento de su lenguaje, haciendo uso de las **leyes de la forma** (simetría – asimetría, cercamiento, continuidad,...) y **recursos de la especialidad** que nos permitan establecer la escena (ley de borde inferior del cuadro, superposición,...)



- **Expresar datos de la tercera dimensión desde dentro.** El contorno es nuestro enemigo. Cuando representamos formas que viven de la geometría no hay distorsiones, pero una forma orgánica o no reconocible que aparece contorneada se desvincula de su entorno espacial, y por lo tanto limita la expresión volumétrica al plano o el relieve. Deberemos, por lo tanto, reflejar todos aquellos datos que también hablen de la tercera dimensión, dibujando formas interiores, y dejando solo en el contorno los rasgos fundamentales que definan nuestra visión frontal; así, relacionaremos unos términos con otros, de forma que cada plano pertenezca a diferentes estadios de la escena o del volumen de los objetos representados, utilizando *planos abiertos*, que describan contornos, pero que también los destruyan mientras definen formas internas.



- **Atender al ¿cómo se hace? Direcciones y trazados.** Comprender cual es la forma de

los objetos para poder representarlos. Identificar lo cóncavo-convexo, la arista cortante-roma, lo vertical-horizontal, lo curvo-recto, el lleno-vacío, las direcciones dentro-fuera o entre objetos. Entre tanta característica es importante señalar e insistir en que las simetrías no favorecen. Todo trazado plano que recuerde a una simetría provoca un reflejo perceptivo que hace referencia a lo plano, además ocasiona continuas redundancias que densifican la expresión. Basándonos en muchas de las apreciaciones que conocemos, cimentadas en la percepción y la relación entre las partes del todo, podríamos catalogar muchas circunstancias que debiéramos tener en cuenta a la hora de abordar con éxito una representación de síntesis plana, como la que comenta Arnheim, 1991: 259, en cuanto a la convexidad y la concavidad y su relación figura-fondo. Junto a ésta apreciación hemos experimentado otras, como no aislar unas formas de otras. Siempre debe existir una relación de continuidad entre partes, al menos de un mismo objeto.

La intención didáctica de esta experiencia no tiene como objetivo valerse de la síntesis de la luz expresada con el plano, sino que aborda la materialización de la forma desde un concepto constructivista. Cuando percibamos el objeto debemos alejar de nuestro pensamiento que está siendo visto y que la luz ejerce sobre él (en principio vamos a eliminar todas aquellas leyes espaciales relacionadas con la luz). Deberemos actuar como una persona ciega ante el reconocimiento de una forma, y tratar de representar todos aquellos datos formales que nos permitan decir cómo es. La imposibilidad de hacer únicamente un recortable de nuestro objeto, nos dirigirá, mediante el uso correcto del lenguaje perceptivo, a identificar la forma, el espacio e incluso la materia de los mismos, y que otros sepan reconocer lo representado. Si nosotros sabemos dar las pautas correctas (como en todo dibujo) el espectador completará e interpretará nuestra información.

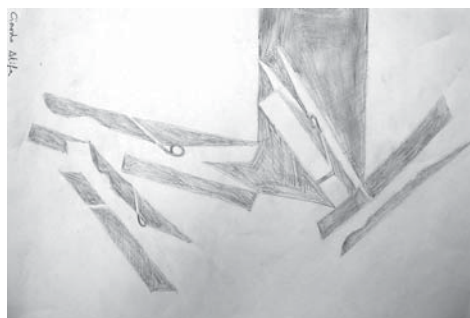


- Aplicando nuestros recursos mediante la **contraposición expresiva** podremos destacar la **diferenciación materia y forma**: No solo lograremos expresar características formales como cóncavo, convexo, arista roma, etc., sino también la propia materialidad de los mismos: Mayor o menor transparencia, lo líquido, sólido, metal, materia blanda o dura, cristal, pesado y ligero,... La contraposición de los recursos expresivos en la aplicación de diferentes objetos o partes de objetos, nos permite crear estas diferenciaciones a través del hecho cognitivo. También el **enfrentamiento entre la expresión de lo orgánico e inorgánico** permitirá informar sobre la materia, estableciendo comparaciones entre distintos objetos.



Debemos **desarrollar la capacidad comunicadora perceptiva** mediante el análisis de nuestra experiencia estética, hasta el punto que consigamos que el espectador complete aquella información, tal y como nosotros queramos que la interprete, para lo que debemos dar las correctas indicaciones. Este lenguaje, en primera instancia, resulta complicado para el espectador, que no está habituado a este tipo de representaciones, fruto

del predominio de lo visual frente a lo táctil, la imagen fotográfica y las representaciones de la luz. Así y todo, en cuando fija su atención da la solución acertada. El alumno durante su experiencia didáctica desarrollará la capacidad abstractiva para dar solución a este tipo de representaciones, también para otras menos más o menos habituales como por ejemplo el sistema diédrico. Nuestra experiencia debe enseñarnos a dominar su uso como lenguaje, no nos interesan conocedores de los hechos perceptivos, sino sabedores de los recursos para su aplicación.



Como ya mencionamos en las primeras líneas de la comunicación esta metodología plantea recoger unos resultados formulados por los objetivos de la materia, y los educandos avanzaron rápidamente en la consecución de los mismos: El conocimiento adquirido permitió a los alumnos reconocer la capacidad de descripción espacial de un volumen; y dar respuestas a posteriores ejercicios de aplicación mediante otros elementos del lenguaje, como el caso del color, donde fue exitosa, sobre todo cuando interaccionaban varios elementos. Al tiempo, todas estas experiencias, han permitido desarrollar la capacidad abstractiva del alumno para dar respuesta a presentes o futuras dificultades, como la ejercitación en el sistema diédrico (parejo en algunas soluciones) o la resolución de problemas desde el análisis para la síntesis. Dicha síntesis será una herramienta de conocimiento muy importante para resolver problemáticas posteriores hacia el desarrollo y solución de las ideas.

Otro de los beneficios que conlleva esta experiencia es la posibilidad de aplicarlos en otras herramientas comunicadoras, como

programas de diseño gráfico, pensados para las dos dimensiones. Los alumnos descubrieron que el conocimiento de los recursos expresivos les permitía elaborar soluciones desconocidas hasta ahora. Es importante reseñar que todos los ejercicios se han realizado con alumnos de primer curso 2002-2003 y el 2003-2004, durante el primer cuatrimestre, y que lo aprendido inicia a gran número de ellos, para marcar un futuro objetivo, descubrir la propia personalidad expresiva; los recursos lingüísticos ya se conocen (conociendo la literatura, podremos expresar nuestra propia identidad).

Nuestra percepción háptica y metodología podrán igualmente hacer aportaciones en el lenguaje y expresión de la forma para invidentes, desde las experiencias que Lowenfeld inició con alumnos ciegos, y que Bordes, 2003: 594, relaciona con el dibujo de memoria que Catterson-Smith proponía realizar con los ojos cerrados.

Por las razones descritas en primera estancia, el plano es el elemento de choque para dar el salto hacia el conocimiento volumétrico, amparado en previos ejercicios con la línea, pero el conociendo o sabiduría posterior avanza en poseer todos los recursos expresivos válidos para elaborar lo que queramos, con independencia de la herramienta y el soporte, conociendo y

aplicando el de todos los elementos del lenguaje visual en singular y en plural.



También, dicho elemento expresivo indica la viabilidad de recrear animaciones de imágenes provenientes de los programas de diseño gráfico, y que no usan esquemas de los sistemas de representación. El resultado obtenido no será de difícil elaboración, y resultará impactante y atrayente por aprovechar conocimientos propios del lenguaje del diseño. Por lo tanto, estamos hablando de un elemento literario de gran valor expresivo para la comunicación tridimensional, en la actualidad.

Bibliografía

Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*. Barcelona, Alianza, 1991.

Gómez Molina, J. J., **Cabezas**, L. y **Bordes J.** / *El Manual de Dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2003.

Menchén Bellón, F.. *Descubrir la creatividad. Desaprender para volver a aprender*. Madrid: pirámide (Grupo Anaya), 2002.

¹ Universidad de Extremadura, España.

1 - Introducción

Aunque el título de esta comunicación es mínimo encierra un amplio significado, ya que con él se ha querido resumir parte del sentir actual sobre los momentos de cambio hacia la globalización que se nos viene, tema que recorre diferentes foros de debate, pues este asunto afecta y envuelve el proceso de evolución y desarrollo de cualquier sociedad, por lo que *la globalización se ha convertido en tema obligado de análisis y discusión, tanto en los foros políticos y empresariales como en el ámbito académico.*²

Con estas palabras “Diseño><Design” se ha querido sintetizar la convivencia de lo local y lo global en un utópico equilibrio de horizontalidad, aprovechando la diferencia lingüística de un mismo concepto que además es el tema vertebral de nuestro discurso.

Es obvio que este camino inminente hacia la globalización no solo afecta a aspectos económicos y empresariales, también, otros factores constituyentes de nuestra sociedad sucumben ante él, como lo social, lo espiritual, lo cultural, lo comunicacional, etc. El *Diseño*³ no está exento de estos acontecimientos incluso podemos decir que forma parte de ellos y es actor de los mismos, ya que si entendemos el diseño como un proceso generador de cultura merece la pena reflexionar sobre cómo influye a la hora de configurar esta nueva sociedad, donde toman relevancia las de los países desarrollados, inmersas en un proceso acelerado e inevitable de globalización condicionado por procesos tecnológicos y económicos. Esto nos lleva a pensar que las sociedades actuales corren el riesgo de perder la identidad propia y las imágenes que hasta ahora la definieron.

Esta comunicación pretende reflexionar sobre cómo el diseño, que ha tenido siempre la tarea de identificar, destacar, distinguir y diferenciar, ahora, en algunos casos, se vuelve contra sí y nos unifica, masifica, nos aliena

pidiendo que renunciemos a nuestra identidad en pos de una globalización desorbitada o que por el contrario lleva a desatar una fuerte necesidad de diferenciación, despertando sentimientos nacionalistas e incluso sentimientos religiosos exacerbados, llevando a algunas culturas a la sin razón para romper con el control globalizador.

Creemos necesario un paréntesis reflexivo en este camino hacia lo global para no perdernos en él, pero ante la imposibilidad de agrupar todos los aspectos que lo constituyen nos centraremos en esta ocasión en los aspectos culturales y comunicacionales del Diseño, uno de los factores que configuran dicho panorama.

2 - Cultura y Globalización

No es fácil aclarar conceptos cuando el concepto se está fraguando en el momento presente y su configuración fluye entre hechos contemporáneos. *Existen múltiples interpretaciones del concepto “globalización”, todas ellas enmarcadas dentro de parámetros ideológicos y políticos, unos más o menos rígidos, otros más o menos eclécticos,*⁴ pero no son estas interpretaciones a las que nos vamos a referir, aunque sus influencias no se pueden eludir, dada la transversalidad del tema.

Nuestra intención es centrar el discurso en el aspecto cultural de la globalización y dentro de él distinguir el carácter comunicacional del Diseño en su más amplio espectro, ya que son conceptos estrechamente relacionados hasta tal punto que, según Leonor Arfuch:

...ese triunfo de la comunicación parece ser también el del diseño: desde el carácter gráfico de la arquitectura hasta el diseño ambiental, desde la clásica señalización urbana hasta el advertising, desde la

*proliferación corporativa hasta las superficies y redes mediáticas, parecería que ningún objeto, por insignificante que sea, pudiera escapar a la compulsión del diseño.*⁵

Máxime cuando las superautopistas de la información se extienden a lo largo y ancho de nuestro planeta permitiendo la difusión del imaginario social a unas velocidades sin precedentes. Estos nuevos soportes de información, acentuados por el incremento e internacionalización de medios tradicionales como la televisión, generan un nuevo modo de vida global, que trasciende los soportes mediáticos y las fronteras pasando a formar parte de la cultura, la moda, las costumbres, la música, la gastronomía; creando nuevas formas y haceres que irrumpen en la identidad de grupos definidos como estados, regiones, pueblos, empresas, partidos, etc., generando contradicción y en algunos casos confusión. Ejemplos de situaciones de este tipo los encontramos fácilmente, por ejemplo la Navidad, la cual se celebra en Japón aunque menos del uno por ciento de la población es cristiana (Naisbitt y Aburdene, 1990), al mismo tiempo que millones de personas en occidente abrazan alguna forma de orientalismo como refugio espiritual. Las tiendas de ropa **Benetton** se extienden por todo el mundo y pocos son los pueblos donde la cultura de los jeans no se ha impuesto⁶.

Encontraremos posicionamientos muy variados en torno al tema de la globalización cultural, tanto detractores como defensores polemizan en cuanto a una situación que se vuelve más compleja y variable a cada segundo. Mario Vargas Llosa, uno de los defensores de la globalización cultural nos dice:

... una de las grandes ventajas de la globalización, es que ella extiende de manera radical las posibilidades de que cada ciudadano de este planeta interconectado – la patria de todos – construya su propia identidad cultural, de acuerdo a sus preferencias y motivaciones íntimas y mediante acciones voluntariamente decididas. Pues, ahora, ya no está obligado, como en el pasado y todavía en

*muchos lugares en el presente, a acatar la identidad que, recluyéndolo en un campo de concentración del que es imposible escapar, le imponen la lengua, la nación, la iglesia, las costumbres, etcétera, del medio en que nació. En este sentido, la globalización debe ser bienvenida porque amplía de manera notable el horizonte de la libertad individual.*⁷

Por el contrario posicionamientos totalmente opuestos dicen de la globalización que *constituye un fenómeno extremadamente amplio y complejo que sin duda representa una amenaza para la identidad y la diversidad cultural*⁸. Independientemente del posicionamiento que adoptemos ante el hecho globalizador, lo que está claro es que este ha generado nuevos actores y factores que interactúan con una gran libertad y velocidad, muy diferentes a los que hasta ahora venían configurando los entornos culturales de los estados, las regiones, los pueblos, las empresas, las personas, etc.

Cada una de estas culturas son las formas materiales y espirituales con las que los individuos que forman un grupo, conviven y se comunican, que a su vez es generadora de códigos, símbolos e imágenes con los que esta será transmitida a las generaciones siguientes. En el actual proceso de implantación de una cultura, independientemente cual sea, influyen numerosos factores constitutivos; uno de ellos es el Diseño, que a través de su método proyectual, compendio entre técnica y estética, construye mundos, imágenes, sistemas, realidades, en definitiva nuevas formas de habitar, que es lo mismo que decir que, configura el macrouniverso material en donde se desarrollan y evolucionan las culturas en las que los seres humanos nos desarrollamos como actores sociales.

Es el Diseño quién *como pocas otras disciplinas, conjuga equilibradamente imaginación y razón, riesgo y rigor, arrebató y cálculo; surge del encuentro entre la cultura y la industria, los dos grandes pilares que lo sustentan*⁹. Se puede decir que en el contexto cultural de una sociedad coexisten dos posturas de abordar el proyecto de Diseño:

- La primera, proyectar a partir de este contexto cultural que consiste en la absorción, interpretación y apropiación de las ideas y valores que componen este ambiente, seguida de su abstracción y transposición en el concepto, la forma y la función del objeto de diseño en que se materializará una cultura.

- La segunda, a partir de su inserción en el contexto cultural que consiste en su interacción con la sociedad, la posibilidad de comunicación, entendimiento y aceptación de un objeto de diseño por parte de los individuos. Y, a partir de ahí, la posibilidad de proponer una transformación en los valores de estos individuos, reformulando su cultura y su vida. En palabras de Bomfim:

...design é uma atividade que configura objetos de uso e sistemas de informação e, como tal, incorpora parte dos valores culturais que o cerca, ou seja, a maioria dos objetos de nosso meio são antes de mais nada, a materialização dos ideais e das incoerências de nossa sociedade e de suas manifestações culturais, assim como, por outro lado, anúncio de novos caminhos. (...) o Design é uma práxis que confirma ou questiona a cultura de uma determinada sociedade (...) o Design de uma comunidade expressa as contradições desta comunidade e será tão perfeito ou tão imperfeito quanto ela.¹⁰

3 - Diseño y Comunicación en la era de la Globalización

Definida la amplitud de las relaciones entre diseño y cultura, se aprecia la gran responsabilidad que está implícita en la actividad proyectiva, donde subrayaríamos el papel del profesional de diseño en la formación y crítica cultural de una sociedad, incluso atribuyéndole, nuevamente según Bomfim, una capacidad visionaria:

A função primordial de artistas e designers (...) é a de vigiar a fronteira cultural (...) esses profissionais têm cultivado sensibilidades e capacidades expressivas que lhes permite antecipar e interpretar padrões culturais,

revelar aspectos irreconhecíveis do mundo contemporâneo, e servir de guia para um futuro mais humano. (...) o designer assume um papel de destaque, como elemento de intermediação entre o ser humano, sua cultura e sua tecnologia.¹¹

Tal vez demasiada responsabilidad para algunos profesionales del diseño, donde la interdisciplinareidad y los límites imprecisos de esta disciplina hacen de este campo profesional un terreno sin ley, no obstante este no es el tema del que tratamos hoy.

Retomando el tema que nos ocupa, añadiremos que una de las extensiones que distingue al hombre de los otros sistemas biológicos es su facultad de comunicación, esto es, la posibilidad que tiene de actuar para que otros individuos u organismos, situados en otra época o lugar, puedan participar de sus experiencias. Parte de este rol comunicativo está en gran medida reservado al diseño, ya que el diseño crea productos que son interpretados en cuanto adaptan y representan unos valores culturales, consumidos en la medida en que permiten a un individuo expresar sus intereses, sus estilos de vida o adscribirse a determinados



Botijo Siesta. 1999
Diseño de Héctor Serrano,
Alberto Martínez y Raky
Martínez.

espacios sociales y además son agentes transmisores y soporte de comunicación de acontecimientos y hechos históricos; nos hablan de diferentes culturas con identidades concretas configuradas en entornos, espacios y lugares determinados. Este genera con el paso del tiempo el imaginario de nuestro hacer diario, que es a su vez, la resultante directa o indirecta del contexto cultural que nos rodea. El contexto, antes citado, es cada

vez más complejo y polifacético ya que la sociedad posmoderna intenta sobrevivir a la crisis de identidad, a las imágenes mediáticas, a la mitología de los media, del cine y de la publicidad, a la democratización de la cultura sobre el dominio de la industrialización y al multiculturalismo.¹²

Dentro de esta nueva forma de entender el mundo está implícita la nueva forma de relacionarse con él, de donde extraemos el concepto de “interculturalidad”, entendiendo por este termino que no es simplemente el contacto entre culturas que antes estaban separadas, *sino que obliga a cuestionarse muchos de nuestros valores y resituar nuestra propia cultura hacia una cultura global contrapuesta a la confrontación y colonización de otras culturas diferentes y cercanas que, hasta hace poco, nos eran lejanas*.¹³ He aquí un nuevo reto para el Diseño, pues él es quién nos facilitará estas nuevas relaciones con el mundo, el que materializará las formas y las imágenes que lo configurarán o las que ya lo están configurando. La interculturalidad nos viene a exigir nuevas metas para el proyecto, pues dentro de esta dimensión global, a los productos se les exige el mantenimiento de su identidad en un contexto local concreto por lo que el diseñador deberá reinterpretar, en clave local los grandes fenómenos globales, así como también desarrollar aspectos locales susceptibles de alcanzar el interés global. Es lo que Nederven ha definido como “glocalización”¹⁴, esto es pensar globalmente y actuar localmente. ¿Es esto lo que realmente esta ocurriendo?. Podemos encontrar casos en los que en mayor o menor medida sea esta la forma de hacer pero son tan intensas las interrelaciones de lo global y lo local, debido a los grandes flujos de comunicación, que a medida que aumenta las relaciones multiculturales el proceso de diseño se transforma más complejo, donde valores culturales van y vienen, se entrecruzan e intercambian generando nuevos imaginarios globales sin identidad concreta que se afincan rápidamente ocupando un lugar que no le corresponde, desalojando a otros que desaparecerán y compitiendo con otros tantos imaginarios globales muy similares que resultan difíciles de diferenciar.

No obstante, el Diseño, sigue siendo el encargado de la búsqueda de identidad de las cosas, el que debe comunicar a través de su configuración la diferencia del objeto diseñado respecto de los de su misma categoría, resaltándolo, acentuando valores, cargándolo de sentido, personalizándolo y actuando coherentemente dentro del entorno cultural en el que se desarrolla. Esta actitud de identidad fue muy extendida en el sector empresarial desde 1945, donde el diseño pasa a ser una profesión y una disciplina.¹⁵ Hoy esa búsqueda de identidad es más compleja debido a la gran proliferación de identidades de todos los géneros y a su difusión visual en los nuevos medios, según Bassat, *una marca sin personalidad es una marca anónima, con muy pocas posibilidades de sobrevivir en el mercado*¹⁶, aunque alcanzar dicha personalidad no es tarea fácil en los momentos actuales de cambio, transición y aceleración en un mundo cada vez mas global que genera gran contaminación comunicacional en el campo visual, produciendo caos y desasosiego en la maduración de los nuevos imaginarios colectivos. Si observamos nuestro entorno la pérdida de identidad es evidente, tanto en las empresas, en los productos, en los lugares. Si paseamos por una calle de una gran ciudad encontraremos todo aquello que podríamos encontrar en otra gran ciudad de otro continente, las mismas marcas, los mismos coches, las mismas tiendas, los mismos rótulos, sin apenas notas de identidad del país o la región en la que nos encontramos, en palabras de Leonor Arfuch podríamos decir que:

*en estas ciudades es quizás donde puede apreciarse con mayor contundencia el fenómeno, tan mentado, de la globalización. Uno de sus aspectos remite a nuestra escena precedente, la globalización de la economía, que nos lleva a un supuesto mercado “universal”, sin que estos signifique obviamente un reparto equitativo de cargas y beneficios entre los países; el otro aspecto involucra la sociedad de la comunicación, cuyo imperio sin límites, aun antes de la invención “satelital” y la proliferación de las redes, ya había sido anunciado.*¹⁷

En este camino hacia la mundialización, no se puede dudar, las nuevas tecnologías y formas de proyectar han tenido mucho que ver. Jordi Pericot apuntaba en su intervención en el congreso *Renovar la tradición*:

La aparición de las nuevas tecnologías ha creado unas expectativas parecidas a las vividas por la sociedad del siglo XVIII con la aparición de las nuevas formas de producción industrial. Al igual que la revolución industrial, las actuales tecnologías, no sólo supone la creación de una gran cantidad de nuevas herramientas para facilitar el trabajo y satisfacer nuevas necesidades, sino también la aportación de un completísimo método de producción y planificación que está cambiando significativamente el comportamiento social.¹⁸



Este paisaje postindustrial, que se configura cada vez más informatizado y globalizado, es una poderosa herramienta de transformación de la realidad y configurador de nuevas realidades, en las que el Diseño se replantear dentro de un marco flexible, lleno de incertidumbres e inestabilidades, por lo que debe abrirse nuevos caminos a la consecución de metas colectivas para convertirse en una estrategia de comunicación social y cultural, capaz de aportar nuevas formas de interpretación del mundo en consecuencia con el mundo tecnológico que se configura. *Las revoluciones tecnológicas, por las que el hombre viene pasando, intensifican y crean nuevas necesidades.¹⁹* Desde esta perspectiva, debemos apostar por un Diseño interdisciplinario, con un enfoque integral a la vez que local, susceptible de ser aplicado a cualquier ámbito siempre desde un espacio

social que se sitúe dentro de una dinámica comunicativa.

4 - A modo de conclusión



Teniendo en cuenta que los objetos y las imágenes como tales configuran los sistemas perceptivos del orden social y se presentan como fenómenos lógicos a una situación cultural, deberíamos considerarlos más atentamente. Algunas empresas ya se han dado cuenta de que dotar de una imagen global a sus productos nos les beneficia y buscan en el Diseño la identidad de sus objetos, personalizándolos e incluso retrocediendo en el tiempo en busca de una identidad que les identificó en su momento, para mejorar la comunicación con un público que busca consumir imágenes que les diferencien respecto al resto. Esa apreciación de carácter meramente económica o comercial debería trasladarse al sentir general, para evitar ser meros duplicadores de clichés globalizadores y faltos de identidad, que nos llevan a una comunicación de la indistinción.

Es hora de que el diseño piense en el potencial que ofrece el “juego” local/global y proyectar intervenciones adecuadas al a valorización del las culturas periféricas, ya sea a través de mecanismos de transferencia de escenarios, o desde la primera línea de la lucha por la preservación de la identidades.²⁰

No queremos descargar toda la responsabilidad de los hechos acontecidos sobre el Diseño por lo que queremos concluir esta comunicación con las palabras de Marc Augé, que nos ofrece cierta liviandad en la responsabilidad social del diseñador, otorgándole un margen razonable en su que hacer profesional.

De modo que la investigación del diseñador tiene que conformar la delicada tarea de seducir sin alienar. Sin duda, para conseguirlo no debe olvidar que la preocupación por la función es la nobleza de su oficio, pero la función sólo se cumple socialmente. Ahora bien, al diseñador no se le puede atribuir toda la responsabilidad de lo social. Lo social depende, primero del político y luego del

usuario, del consumidor, del que, siendo artista de su propia vida, intenta componer los fragmentos y los objetos, a pesar de las durezas y las monotonías de la existencia diaria. El propio diseñador sería algo menos y algo más que un artista, no el inventor de universos propios, sino el demiurgo atento, modesto y astuto de los mundos diarios de todos y cada uno de nosotros.²¹

Bibliografía

AA.VV. *Signos del Siglo*. DDI. Sociedad para el Desarrollo del Diseño y la Innovación. Dirección General de Política de la PYME. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid 2000.

AA.VV. *Diseño Industrial en España*. Dirección General de Política PYME. Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y de la Pequeña y Mediana Empresa. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid. 1998.

AA.VV. *Formas do Design*. 2AB: PUC-Rio. Rio de Janeiro 1999.

AA.VV. *Revista Experimenta*. Vol. 32. Madrid 2000.

Arijon, Daniel. *Gramática del lenguaje audiovisual*. Ed: Baroja. San Sebastián, 1998.

Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto, Ledesma, María. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós. Buenos Aires 1997.

Bassat, Luis. *El Libro Rojo de las Marcas*. Espasa Calpe, S.A.. Madrid 1999.

Costa, Joan y Moles, Abraham. *Imagen Didáctica*. CEAC, S.A. Enciclopedia del Diseño. Barcelona 1992.

Gubern, Román. *Medios icónicos de masas*. Colección Conocer el Arte. Historia 16. Madrid 1997.

Heratney, Eleanor. *Pós-modernismo*. Cosac & Naify. São Paulo 2002.

Huertas, F. *Estética del discurso audiovisual*. Mitre. Barcelona 1986.

Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual, contribución a una metodología didáctica*. Gustavo Gili. Barcelona 1985.

Ortl, Aicher. *El mundo como proyecto*. Gustavo Gili. Barcelona 1994.

Pericot, Jordi. "El diseño y sus futuras responsabilidades" Ponencia dentro del congreso "Renovar la tradición". La Laguna, 2002.

Romero, Alberto. "Reflexiones sobre la globalización". En: *Pensamiento Económico*. Año 1 No.1. Primer semestre 2002 "http://revistapensamiento.galeon.com/ultimaedicion/romero.htm"

Sonntag, Heinz R. & Arenas Nelly. "Gestión de las Transformaciones Sociales" - MOST Documentos de debate - N° 6 "Lo Global, Lo Local, Lo Híbrido".

Vargas Llosa, Mario "Culturas y globalización". En: *El Tiempo*. Santafé de Bogotá, junio 11 de 2000. http://www.eltiempo.com.co/hoy/led_a000tn0.html

¹ Universidad de Extremadura, Dpto. Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.

² Ver: Romero, Alberto "Reflexiones sobre la globalización". *Pensamiento Económico*. Año 1 No. 1. Primer semestre 2002 <http://revistapensamiento.galeon.com/ultimaedicion/romero.htm>.

³ Para definir el concepto de Diseño que queremos abordar utilizaremos la definición aportada en la Introducción por José Menal y Joan Costa: "Diseño es, para nosotros, todo el conjunto de actos de reflexión y formalización material que intervienen en el proceso creativo de una obra original (gráfica, arquitectónica, objetual, ambiental), la cual es fruto de una combinatoria particular - mental y técnica - de planificación, ideación, proyección y desarrollo creativo en forma de un modelo o prototipo destinado a su reproducción /producción /difusión por medios industriales." Costa, Joan y Moles, Abraham. *Imagen Didáctica*. CEAC,S.A. Enciclopedia del Diseño. Barcelona,1992. p.33.

⁴ Ver: Romero, Alberto "Reflexiones sobre la globalización". *Pensamiento Económico*. Año 1 No.1. Primer semestre 2002. <http://revistapensamiento.galeon.com/ultimaedicion/romero.htm>.

⁵ Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto, Ledesma, María. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Piados. Buenos Aires, 1997, p.208.

⁶ Ver: Heinz R. Sonntag & Nelly Arenas. *Gestión de las Transformaciones Sociales* - MOST Documentos de debate - N° 6 "Lo Global, Lo Local, Lo Híbrido".

⁷ Ver: Mario Vargas Llosa. "Culturas y globalización". En: *El Tiempo*. Santafé de Bogotá, junio 11 de 2000. http://www.eltiempo.com.co/hoy/led_a000tn0.html

⁸ Cattermole, Pierluigi "El Diseño y la sombra del Futuro". *Signos del Siglo*. Sociedad para el Desarrollo del Diseño y la Innovación. Dirección General de Política de la PYME. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid 2000, p.103.

⁹ Giralt-Miracle, Daniel, Capella, Juli, Larrea, Quim y Nueno, Pedro. *Catálogo de la Exposición "Diseño Industrial en España"*. Dirección General de Política PYME. Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y de la Pequeña y Mediana Empresa. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid. 1998, p.21.

¹⁰ Bomfim, Gustavo Amarante. “Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço das transformações formais”. Em *Formas do Design*. 2AB:PUC-Rio. Rio de Janeiro. 1999, p.152.

¹¹ Bomfim, Gustavo Amarante. “Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço das transformações formais”. Em *Formas do Design*. 2AB: PUC-Rio. Rio de Janeiro. 1999, p.152.

¹² Resumen de las ideas a partir del libro de Heratney, Eleanor. *Pós-modernismo*. Cosac & Naify. São Paulo. 2002.

¹³ Palabras de Pericot, Jordi. “El diseño y sus futuras responsabilidades” Ponencia dentro del congreso *Renovar la tradición*. La Laguna, 2002. Tenerife – España.

¹⁴ Concepto extraído del documento Heinz R. Sonntag & Nelly Arenas *Gestión de las Transformaciones Sociales* - MOST Documentos de debate - Nº 6 “Lo Global, Lo Local, Lo Híbrido”.

¹⁵ Ver Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto, Ledesma, María. *Diseño y Comunicación. Teorías*

y enfoques críticos. Piados. Buenos Aires. 1997, p.119.

¹⁶ Bassat, Luis. *El libro Rojo de las Marcas*. Ed. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1999. (Bassat, 1999 :91)

¹⁷ Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto, Ledesma, María. *Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Piados. Buenos Aires, 1997, p.208.

¹⁸ Palabras de Pericot, Jordi. “El diseño y sus futuras responsabilidades”. Ponencia dentro del congreso *Renovar la tradición*. La Laguna, 2002. Tenerife – España.

¹⁹ Ver: Lúcia Nojima, Vera. “Formas do Design. “Comunicação e leitura não verbal”. *Formas do Design*. Ed: 2AB série design. Río de Janeiro 1999. Brazil.

²⁰ Branco, João “El objeto del diseño”. *Experimenta* 32. (Branco, 2000:36 ss).

²¹ Augé, Marc “El no lugar y sus objetos” *Experimenta* 32. (Augé, 2000:98).

Performance multimídia: Laurie Anderson e arte feita de palavras e bits

Fernando do Nascimento Gonçalves¹

Há mais de 30 anos, Laurie Anderson vem atuando em diversos campos da arte e operando com distintas linguagens e mídias. Tendo origem na vanguarda nova-iorquina dos anos 70, Anderson produziu, ao longo de sua trajetória, um inédito e curioso diálogo com o circuito comercial de arte, a chamada *mainstream*.

Seu trabalho vem mantendo, porém, uma qualidade essencialmente conceitual e pode ser visto como uma espécie de “vanguarda pop”, que parte da escultura minimalista² e vai abraçar diversas formas expressivas (fotografia, filme, música, instalações) e mídias (TV, vídeo, CD-rom e internet). Integradas em suas performances, essas distintas linguagens e mídias produzem uma arte feita de palavras e bits, capaz de produzir interessantes descosturas nos discursos e práticas ligados à mídia e à tecnologia na sociedade contemporânea.

Anderson vem desde o início de sua carreira associando-se a artistas e músicos experimentais como Philip Glass, na então cena alternativa do Soho, em Nova York e seu percurso vem sendo documentado e discutido por diversos historiadores da performance, críticos de arte e teóricos da cultura e da linguagem.

Seu *background* familiar, suas experiências pessoais e artísticas, os meios de comunicação, a tecnologia e a cultura americana são as principais fontes de inspiração para seus trabalhos. Sua originalidade está na forma como invoca reiteradamente esses elementos e os recombina, subvertendo meios e práticas, transformando-os em meios capazes de questionar os valores estabelecidos, principalmente os da cultura americana.

Os trabalhos da artista se situam dentro do que alguns estudiosos americanos convencionaram chamar de *contemporary multimedia performance*³ (MacAdams, 1996) ou *postmodern performance* (Connor, 1993; Auslander, 1997), categoria típica da

performance nos anos 80 e 90, que é, na realidade, a etapa atual da longa história de uma forma expressiva denominada “arte da performance”.

A performance é uma expressão artística típica dos anos 70, em que o corpo era utilizado como um instrumento de comunicação que tomava objetos, mídias, situações, lugares naturalizados e socialmente aceitos -para resignificá-los. Historicamente, é possível localizá-la como um fenômeno artístico “de fronteira”,⁴ que representa o elo contemporâneo de um conjunto de expressões estético-filosóficas do início do século XX - da qual fazem parte o futurismo, o dadá, o expressionismo e o surrealismo - e do pós-guerra, como o happening dos anos 60 e a body art, dos anos 70 (Cohen, 1987). A performance representa esse conjunto de experiências artísticas e consubstanciou o que Glusberg chamou de um “fenômeno de arte-corpo-comunicação” (1987:66), que embora se apóie em formas de teatro, música e dança, as retoma para desarticular seus elementos e se tornar outra coisa, que não é teatro, nem música, nem dança.

A partir dos anos 80, com a consolidação do uso da televisão, do vídeo e de novas tecnologias em suas apresentações, ao invés de privilegiar a presença imediata do performer, a performance passou a operar frequentemente com uma presença tecnologicamente mediada, como é o caso dos trabalhos de Laurie Anderson.

Estabelecendo uma *imageria visual* como parte integrante de suas performances, Anderson ficou conhecida como uma “performer multimídia”, ao lançar mão de *slides*, computação gráfica e outros recursos para criar a animação de imagens que, por vezes, são narrativas e, por outras, simples fenômenos visuais. Suas criações se propõem a pensar as possíveis relações entre cultura e mídia na atualidade e correspondem a experimentações de linguagem na arte atra-

vés de elementos da comunicação de massa e das novas tecnologias.

Os trabalhos de performance da artista, contudo, não se resumem ao uso dos dispositivos *high-tech* em mega-performances, pelo qual ficou conhecida, a partir dos anos 80. Tampouco é nos surpreendentes efeitos visuais e sonoros propiciados por esses dispositivos que reside a força de suas criações. Seu trabalho se coloca muito além da proposta comercial do *pop*, que é efetivamente uma outra face de suas apresentações.

No caso, as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos (reproduções de imagens da mídia, de conversas em secretárias eletrônicas e de programas de TV e o uso de aparelhos para distorcer a voz, por exemplo) parecem exatamente caracterizar um processo de criação capaz de experimentar novas linguagens na música, no teatro e nas artes multimidiáticas.

Paralelamente ao uso de dispositivos técnicos, Anderson privilegia também o uso da comunicação oral, da narrativa em suas performances. Para Anderson, as histórias funcionam como um modo de questionar os valores dominantes de sua própria cultura. A artista costuma definir a si mesma como uma “observadora da cultura americana” e diz estar sempre interessada em “tentar definir as questões que caracterizavam o americano do final do século XX”. Afirma ainda que, como artista, sempre pensou em seu trabalho como o de uma “espiã”, que, usando seus olhos e ouvidos, tentava encontrar algumas das respostas. Inspirada em Benjamin, um de seus pensadores preferidos, a experiência narrativa em Anderson parece ocorrer numa temporalidade necessariamente incompleta, onde o ato de narrar existe para ser reencetado. Se contar histórias é “a arte de contá-las de novo” (Benjamin, 1993: 205), então a artista vai fazer do ato de narrar um modo de questionar o que está dado: através de suas músicas e histórias, Anderson torna “o familiar estranho e o ordinário extraordinário” (Amirkhanian, 1986: 229), como uma forma de desnaturalizar certos tipos de discurso e de situações socialmente aceitas.

Curiosamente, suas histórias abordam desde fatos ocorridos em Nova York, onde mora, até experiências vividas nas ilhas Ponapé, no Pacífico, em uma antiga tribo

mexicana em Chiapas, no México, ou numa reserva de índios americanos. Quando conta histórias de “casa”, estas funcionam como um meio de indicar como o estrangeiro pode estar próximo e como o que parece “familiar” pode também esconder estranheza, de forma que é sempre possível lançar um outro olhar para o que foi naturalizado no cotidiano, sem sair de casa.

Em “The Night Flight to Houston” (Anderson, 1994: 144), por exemplo, Anderson conta que certa vez viajava de avião numa noite clara e que podia ver do alto as luzes de todas as pequenas cidades do Texas. Sentada a seu lado, uma mulher de 52 anos que nunca viajara de avião. Seu filho, conta Anderson, lhe mandara uma passagem e dissera: “mãe, a senhora criou dez filhos. É hora de entrar num avião”. Sentada junto à janela, a mulher olhava fixamente para o lado de fora e falava o tempo todo da Ursa Maior, apontando para baixo. De repente, Anderson se deu conta de que a mulher achava que estavam no espaço, olhando para estrelas lá embaixo. “Acho que aquelas luzes lá embaixo são luzes de cidadezinhas”, explicou delicadamente.

Para Jen Budney, a história é “um tocante retrato da fragilidade humana numa sociedade tecnológica” (1997: 160). Trata da situação de vulnerabilidade de uma mulher considerada forte, que se vê totalmente deslocada diante de uma realidade que não é a sua ou sobre a qual desconhece, no caso, a experiência de andar de avião. A figura do avião (máquina) pode ser entendida como um símbolo para a tecnologia, algo que somos conclamados a dominar e a achar natural em nossas vidas.⁵ Desse tipo de concepção poder-se-ia depreender que negar a tecnologia significaria tornar-se vulnerável numa cultura apoiada nas máquinas e na mediação técnica, como era o caso da mulher que não “soube” reconhecer o que via. O inusitado da situação está exatamente no fato de como algo aparentemente tão banal pode ser considerado tão estranho por alguém, o que nos permite, sem dúvida, pensar o que pode ser considerado “banal” e “por quem” e questionar, afinal, sobre o que se espera de nós numa “sociedade tecnológica”.

A narrativa, em Anderson é, portanto, um poderoso canal para o qual convergem distin-

tas vozes” – culturais, políticas, econômicas, sociais e de gênero. Vozes que ampliam sua crítica e, ao mesmo tempo, permitem que fatos da cultura viagem, falem e sejam discutidos. Finalmente, é através de sua arte de contar histórias que emergem questões caras à cultura americana, que ela vai questionar com humor e ironia.

Porém, um dos aspectos mais marcantes dos trabalhos da artista é que a narrativa é frequentemente secundada por uma mediação tecnológica, que a dota de um caráter fragmentado, não-linear e, paradoxalmente, unificado. A tecnologia viabiliza estética e formalisticamente -a apresentação das questões que deseja discutir. É por meio da mediação tecnológica – distorção eletrônica da voz, tratamento de imagens digitalmente que criam ambiências especiais para suas performances,⁶ uso de próteses corporais e instrumentos sonoros que produzem sons inusitados – que ela retrata o processo de mediação da cultura americana e das sociedades eletrônicas, bem como a espetacularização da mídia e a banalização da comunicação e da própria tecnologia. Em suma, é por meio da técnica que Anderson investiga e desconstrói os sistemas de representação de sua própria cultura.

O que chama a atenção nesse processo de mediação é que as narrativas encontram no fragmento uma unidade própria, constituindo uma espécie de “fabulação eletrônica”, que só pode ser contada pela conjunção de suas distintas frações ou pedaços. Essa forma narrativa parece remeter, de alguma forma, ao tipo de linguagem fragmentada presente sobretudo em meios de comunicação como a televisão, o vídeo e a internet.⁷ Como resultado, temos uma arte que fala aos sentidos sem deixar de falar à razão e onde esses dois elementos – o sentir e o pensar – não se opõem ou competem entre si, antes se complementam.

Mas, a tecnologia em si mesma não tem o poder de incitar a criação. Nos trabalhos da artista, a tecnologia não remeterá apenas aos dispositivos técnicos em si, mas a todo um conjunto de procedimentos que articulam a produção desses dispositivos e seus modos de uso com determinadas intenções estéticas.

O que caracterizaria a tecnologia nesse contexto seria então não a materialidade dos dispositivos – que diz respeito à concretização de um objeto técnico –, mas uma relação onde a tecnologia constitui ela própria uma engrenagem ou parte de uma engrenagem.

A tecnologia não seria, portanto, a essência de seu trabalho, e sim, uma forma de estabelecer uma relação com a narrativa e de problematizá-la, o mesmo acontecendo com as referências à linguagem, à cultura, aos fatos do cotidiano etc, elementos que ela vai espalhar sobre outras constelações de sentido. O importante para a artista não é a mágica dos efeitos que a máquina pode gerar. Para ela, não há nisso nenhum mistério ou novidade. O que importa é o modo de agenciamento com a máquina. Daí, Anderson encarar a tecnologia como um teste à criatividade e como experimentação com outras formas estéticas e narrativas.

Isso corrobora o pensamento de Rogério Luz (1993:191), quando afirma que “um novo meio exige do artista uma nova prática e a uma nova prática deve corresponder a uma nova linguagem”. Luz reconhece exatamente que não é no *meio* em si que se encontrarão as respostas para os desafios colocados pelos próprios processos de criação. Antes, será a concepção diferenciada de como um novo meio pode organizar ações que viabilizará uma prática efetivamente nova.

Nos trabalhos de Anderson, o ato narrativo é mediado tecnologicamente e otimizado em sua capacidade de ativar, de forma singular, os elementos que remetem à fascinação com a tecnologia, ao consumo, à retórica da liberdade e ao poder militar, caros à cultura americana. Narrativa e técnica tornam-se, nesse contexto, importantes ferramentas estéticas e também mecanismos de resistência àquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “palavras de ordem” (1980:100), que não são enunciados imperativos, mas “uma relação que palavras e enunciados têm com determinados pressupostos implícitos em sua própria formulação”, ou seja, uma relação em que atos de linguagem implicam e ao mesmo tempo efetivam os enunciados e os pressupostos que figuram implicitamente nesses atos.

São esses modos de arranjo de sentido que se organizam segundo determinados pressupostos – pelos quais somos atravessados e que nos constituem – que Deleuze e Guattari chamaram de – “agenciamentos coletivos de enunciação”. São os agenciamentos ou modos de arranjo de sentido que denotam o caráter essencialmente social da produção de discursos e das práticas vividas em escala individual ou coletiva, produção esta que vai se tornar o alvo preferido dos questionamentos da artista.

A arte de Anderson é essencialmente uma arte que fala de seu próprio tempo e que busca resistir aos arranjos banalizadores da mídia e da tecnologia na atualidade. Boa parte do material usado pela artista vem daquilo que Philip Auslander denominou “cultura mediaticizada”. A noção de uma cultura mediaticizada se associa ao princípio daquilo que Baudrillard chamou de “êxtase da comunicação”, ou seja, de uma experiência social de hiperpresença de um sistema relacional que se expressa pela “condição de se fazer parte de uma cultura que parece operar como um único e gigantesco sistema de informação” (Baudrillard, 1988: 24).

Anderson reflete em seus trabalhos a preocupação com o fato de que muitos dos processos comunicativos hoje parecem se colar a uma supercomunicação de fluxos instantâneos, que parecem trabalhar para uma repetição não criadora. Esses mecanismos – nos quais a mensagem se apaga em favor da informação e em detrimento de sua qualidade de acontecimento –, produzem apenas uma reverberação da informação em si mesma e enquanto efeito de discurso.

Talvez por isso Deleuze afirme que hoje “não sofremos da falta de comunicação, mas de seu excesso” (Deleuze, 1992: 172). Porque também é feita de hiatos – e não apenas de redundâncias –, a comunicação deverá ser vista como modo de tornar possível o questionamento do que está dado e de instaurar novas formas de viver, sentir e pensar. Esse, o lugar onde comunicação e arte se encontram. Perceber o funcionamento da comunicação no campo criador da arte pode e deve fazer-nos refletir sobre as demais modalidades de comunicação, sobretudo a midiática, onde a linguagem frequentemente

se inscreve nos limites de uma comunicação estandarizada.

A mensagem artística busca escapar a esse modelo e introduzir novidades na comunicação, questionando seu circuito. Não se constituindo nem na emissão, nem na transmissão, nem finalmente na recepção, como afirma Berger (1977:132), esse gênero de mensagem nunca é um dado totalmente pré-estabelecido, nem conta com critérios universais de decodificação. Não se verifica aí uma questão de cifrar ou decifrar, de reconhecer ou dar a reconhecer, e sim, de criar e comunicar, onde comunicar “é já parte de um processo ativo de criação, que se efetiva na medida que a corrente da comunicação se põe a atuar” (ibid).

É o que acredito ocorrer com a comunicação nos trabalhos de Anderson. Ao hibridizar linguagens e mídias, Anderson atualiza os princípios da apropriação e da colagem em suas apresentações para tentar dizer o *indizível* no momento atual. O resultado não é nem música, nem teatro, nem multimídia: é uma arte de intervenção, de potencialização de atos da língua, dos movimentos e das imagens, que se apóia num rearranjo singular de elementos do cotidiano e da cultura contemporânea.

Assim, partindo da arte conceitual, passando pela fotografia, pela arte narrativa, até chegar ao cinema, à performance, ao vídeo e à hipermídia interativa, Anderson busca sempre justapor e conectar distintas referências, resignificando objetos, práticas e discursos. Reconhecendo a condição simbólica da cultura e da linguagem, a artista produz um corpo de obra que articula diferentes códigos, criando uma verdadeira rede sónica, que ela, então, vai manipular e colocar a serviço da criação e da comunicabilidade.

Desde o início de sua carreira, por exemplo, é possível ver o uso de imagens de aviões, desenhos de silhuetas de pessoas, relógios, casas – cada qual fazendo referência a situações, estados de espírito e questões que busca discutir –, aparecerem várias vezes em várias performances. Da mesma forma, músicas e histórias são frequentemente recontadas e cantadas -eventualmente com pequenas variações – tanto em eventos ao vivo, quanto em álbuns e vídeos, formando materiais com características distintas, ape-

sar de se apoiarem em elementos que são invocados e recombinações constantemente.

Para Anderson, o que importa é exatamente o uso daqueles elementos como *leitmotifs* que se relacionam semioticamente com questões que pretende discutir e com sensações que deseja provocar. Com esse procedimento, Anderson vai formar um verdadeiro “banco de dados”, onde fatos e objetos do cotidiano, de sua vida pessoal, da cultura americana podem ser recortados e acionados a qualquer instante como blocos de sensação e imaginação. Através da reiteração e do entrecruzamento desses fragmentos, Anderson parece querer produzir criar literalmente, através de músicas, histórias e da tecnologia, uma ambiência discursiva feita de imagens sensoriais, visuais, verbais e auditivas.

O uso desses procedimentos indica um estilo e um projeto estético processuais, que se definem a partir de encontros e conjugações, que vão, por sua vez, produzir outros cruzamentos criadores. Esses procedimentos nos permitem pensar o trabalho de Anderson como uma espécie de “máquina estética”, no sentido em que o entendem Deleuze e Guattari (1977: 118). Concebida dessa forma, a arte funciona como uma máquina produtora de novas sensibilidades: é esta máquina que realiza, segundo Caiafa, “um trabalho criador com as formas expressivas e abre brechas nas subjetividades padronizadas, fazendo surgir singularidades” (Caiafa, 2000:66).

Esse trabalho criador é precisamente um exemplo do que Guattari (1993: 134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também transformações na própria subjetividade, quando os segmentos semióticos que a constituem passam a formar novos campos significacionais.

A noção da obra de arte como uma “máquina”, como um conjunto de conexões criadoras capazes de produzir diferença que pode, por sua vez, engrenar-se a outros conjuntos e fazer criar novas engrenagens criativas – abole o princípio da inspiração e da criação geniais do artista. Essa idéia, ao invés de apequenar o processo criativo,

o amplifica e faz ressoar, porque não mais preso a uma individualidade, e sim, a um coletivo de forças.

Apoiado nessas idéias, acredito poder afirmar que o trabalho de Anderson é um exemplo de agenciamento concreto desses processos singularizantes, onde a figura da artista e seu trabalho formam uma abundância, um excesso criador que vaza e “engaja outras singularidades”. É por meio dessa articulação que Anderson realiza importantes experimentações com as formas culturais, estéticas e discursivas, alterando percepções e produzindo novas sensibilidades. O conjunto de sua obra forma uma espécie de solidariedade orgânica de natureza discursiva, onde os dispositivos técnicos parecem se manifestar não isoladamente, mas fazendo engrenagem com outros tipos de dispositivos, como a narrativa e a performance, por exemplo, que, por sua vez, constituem, cada qual a seu modo, uma máquina, um conjunto de engrenagens.

Por esta razão, seria possível afirmar que a tecnologia é uma das peças ou conexões que formam máquina em sua máquina estética. Nos trabalhos de Anderson, o elemento *técnico* se presta a uma experiência estética e sempre se associa à linguagem. Ao mesmo tempo, o *estético* geralmente está impregnado de tecnicidade. Isso faz com que objetos, instalações e performances se constituam a partir de uma relação com dispositivos técnicos que são importantes para produzir um efeito estético, mas, sobretudo, para efetivar certas condições de discurso.

Portanto, os usos e as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos feitas pela artista caracterizam exatamente um processo de subjetivação capaz de tornar possíveis novas escrituras, novas constituições de modo de vida não individuais, mas, coletivos. Assim é que Anderson parece tentar neutralizar a “função-autor” em seus trabalhos, apoiando-se na apresentação de fatos corriqueiros falam de uma certa forma de viver em sociedade e que são relatados aparentemente longe de um desejo de interpretação e verdade.

Essa é, aliás, a base da estratégia que a artista desenvolveu para preservar-se da super-exposição midiática e subvertê-la: contra o excesso de uma “presença autoral”

absolutizadora, que muitas vezes é anexada pelo sistema e se torna despoticizada, teremos um despistamento dessa “presença” através de formas particulares de aparição na mídia, como os *dummies* e clones – que Anderson chama de “alter egos” ou “duplos”, que contracenam com ela em vídeo performances veiculadas na TV,⁸ nas quais realiza paródias alusivas à própria cultura televisiva.

Com seus *dummies*, Anderson parece deslocar e diluir sua presença em cena, dando oportunidade a que uma série de outros discursos possam ter lugar. São esses duplos que lhe permitem descorporificar-se sem sair inteiramente de cena e, assim, ceder o lugar a outras presenças e vozes, os *no bodies* que Anderson invoca de suas experiências pessoais e cotidianas. Ao manipular esses elementos, Anderson vai tornar-se uma *persona*, uma figura sempre deslocada, cuja construção é parte de suas estratégias performáticas.

Finalmente, os usos e as apropriações da tecnologia e de elementos da mídia e da cultura de massa são formas encontradas por Anderson para estabelecer experimentações com os elementos da cultura contemporânea. Mas, ao mesmo tempo em que utiliza esses elementos, mantém deles uma certa distância, despistando-os sempre que necessário. Essa apropriação com afastamento parece ser apenas um dos modos possíveis de intervenção num momento em que não apenas a arte e a cultura se mercantilizam, mas também a própria subjetividade.

Ao utilizar a “cultura mediatizada” como cenário e a mídia como objeto, Anderson cria condições de possibilidade para se trapacear com esses elementos. Ao invés de negá-los, vai realizar algo próximo daquilo que Deleuze e Guattari (1980: 139) chamaram de produção de “senhas”, ou seja, de contra-palavras de ordem, sob as próprias palavras de ordem. Nisto consiste sua esperteza: Anderson se camufla nesse campo de forças de forma a tentar despistar, mesmo que de forma efêmera, os mecanismos modelizadores. É

assim que seu trabalho se comporta frequentemente como uma espécie de estratégia micropolítica de resistência, que cria rupturas nos padrões de percepção e sensibilidade dominantes e produz singularidades. Buscando desembaraçar-se das grandes mediações, seu trabalho tem o poder – talvez por isso mesmo – de comprometer a verdade, na medida em que evidencia certas constituições de modos de existência que podem então ser repensados.

O importante para Anderson é narrar, criar, transformar, imprimir à tecnologia e à mediação outros funcionamentos, atravessá-los com um outro desejo que não o de representar ou fazer encaixar, mas de experimentar, inventar, torná-los ferramentas para a criação. Seus trabalhos demonstram como a mídia e a tecnologia podem constituir vetores de singularização que ajudem a nos esquivar o quanto possível da lógica de padronização do capital e de suas instâncias de modelização. Talvez possamos considerar suas produções como indício provável daquilo que Guattari chamou de “era pós-mídia” (Guattari, 1992:16), caracterizada pela “reapropriação e uma resingularização do uso da mídia”. Nessa era, a mídia e suas modelizações subjetivas, não teriam mais pretensões de sobrecodificarem a realidade. Ao contrário, teriam como objetivo serem uma fonte de heterogeneidade e polifonia, de novas formas de viver em sociedade.

Essa é, acredito, a maior contribuição do trabalho de Anderson para os estudos da comunicação: prover-nos, como sugere Suely Rolnik (1997:33), de recursos cartográficos que nos permitam inventar novas formas de sentir, de viver e de comunicar que estejam mais de acordo com os desafios do momento atual. Ao tratar das estratégias estéticas de Anderson, buscamos justamente evidenciar como é possível singularizar usando e negociando com os recursos presentes na própria cultura contemporânea e com eles revisitar o que está dado para fazer emergir daí o diferente.

Bibliografia

Amirkhanian, Charles. "Interview with Laurie Anderson". In: SUMNER, Melody (Org). *The guests go into supper*. San Francisco: Burning Books, 1986.

Anderson, Laurie. *Stories from the Nerve Bible*. Nova York: HarperPerennial, 1994.

_____. *The Ugly One with the Jewels and Other stories*. CD, Warner Bros, 1995.

Auslander, Philip. *Presence and resistance: postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. The University of Michigan Press, 1992.

Baudrillard, Jean. *The ecstasy of communication*. Nova York: Autonomedia, 1988.

Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas, vol.1. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Berger, René. *Arte e Comunicação*. São Paulo: Ed.Paulinas, 1977.

Budney, Jen. *Terra Vision*. Parkett, Zurique, n.49, 1997, p.158-162.

Caiafa, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre Arte, Técnica e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Connor, Steven. *Cultura Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

Deleuze, Gilles e **Guattari**, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Glusberg, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Goldberg, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

_____. *Laurie Anderson*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 2000.

Guattari, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Luz, Rogério. "Multimídia e linguagens contemporâneas". In: *Comunicação e Cultura Contemporâneas*. Compós. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

Mcadams, Dona Ann. *Caught in the Act: a look at contemporary multimedia performance*. Nova York, 1996.

Rolnik, Suely. *Cultura e Subjetividade*. São Paulo: Papyrus, 1997.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Anderson cursou mestrado em escultura na Universidade de Columbia (NY), em 1972, e ganhou 3 títulos honorários de doutor em universidades americanas, nos anos 90.

³ As características principais desse gênero artístico são a pesquisa de linguagem com mídias e novas tecnologias e a criação de uma "cena" que apresente e, ao mesmo tempo, discuta o espírito de nosso tempo, a questão do corpo, das imagens e os modos de percepção da realidade.

⁴ O termo "Arte de fronteira", atribuído por Renato Cohen (1987) à performance, designa a situação pela qual este gênero artístico opera quebras e aglutinações e vai situar-se formalisticamente "no limite das Artes Plásticas e das Artes Cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade" (Cohen, 1987:7).

⁵ A imagem do avião é um dos ícones recorrentes nos trabalhos de Anderson, sobretudo no filme-performance *Home of the Brave*, de 1985. In: Anderson, Laurie. *Stories from the Nerve Bible*, 1994.

⁶ Em suas performances *high-tech* como *United States I-IV* (1983), *Stories from the Nerve Bible* (1992) e *Stories from Moby Dick* (1999), Anderson canta e conta suas histórias com ajuda de instrumentos musicais que são verdadeiros aparelhos eletrônicos e com telas de diferentes formatos e tamanhos onde são projetadas imagens tratadas digitalmente, frases e citações que funcionam como espécie de sub-textos para as narrativas, formando, em seu conjunto, uma atmosfera de sonho.

⁷ Mesmo que o efeito desse tipo de linguagem possa ser o de reforçar essa fragmentação, a intenção de Anderson, na verdade, parece ser a de justamente evidenciar esse efeito de fragmentação e desconstruí-lo por meio da tecnologia, ou seja, Anderson tenta seguir o princípio de que é possível questionar a representação por meio da própria representação.

⁸ Em *Alive from the Off-center*, vídeo-performance apresentada no canal público de TV nova-iorquino PBS, em 1986. In: Anderson, L. *Stories from the Nerve Bible*, 1993.

As Bandas Desenhadas brasileiras contemporâneas

Flávio de Alcântara Calazans¹

Introdução

Objetiva-se realizar um levantamento panorâmico da produção de histórias em quadrinhos (HQ) na circunscrição espacial do território brasileiro e com a delimitação cronológica da década de 90 até o início do Século XXI.

Esta pesquisa exploratória empregará a metodologia oriunda da Antropologia, *Observação Participante*, na qual o autor envolve-se e vivência o objeto na qualidade de desenhista e roteirista, somada à experiência acadêmica de fundador e coordenador do Grupo de Trabalho dos pesquisadores de HQ do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação de 1995 a 2000.

Justifica-se tal estudo devido a serem os quadrinhos uma forma de expressão na qual fundem-se as manifestações plásticas da arte e literárias do roteiro e dramaturgia, incluindo-se os recursos de linguagem cinematográfica, caracterizando-se como produção cultural da nação brasileira e, como tal, parte integrante do universo lusofônico da cultura portuguesa.

Deste quadro poderá advir uma melhor compreensão das características da manifestação cultural HQ por meio dos produtos autorais ou comerciais oferecidos ao mercado consumidor dos leitores, cujo nível de exigência e qualidade pode vir a ser inferido deste panorama.

2. A produção do patrimônio cultural das histórias em quadrinhos no Brasil

Os quadrinhos apresentam-se como uma manifestação cultural de um povo, equiparáveis às festas folclóricas populares, à dramaturgia, cinema, literatura e artes plásticas, e em assim o sendo, podem e devem ser considerados como bens culturais, parte do patrimônio artístico de uma nação.

Em sendo uma produção de signos convencionais cujas características exigem determinada especificidade seu estudo clama por abordagens interdisciplinares, pois, tal qual o cinema, a HQ apresenta-se como arte e indústria, meio de comunicação que é objeto de teorias como a Semiótica ou Mídiaologia bem como também da Antropologia Cultural, ou até mesmo enquanto produto mercadológico editorial.

Do mesmo modo que na indústria cinematográfica, na HQ também pode-se perceber um estilo de autor cuja personalidade imprima à obra sua visão de mundo, mensagem pessoal e sutilezas estéticas, fenômeno em contraponto com a vasta produção comercial anônima que visa o lucro rápido e contribui para a alienação das massas consumidoras.

Graças a esta peculiaridade pode-se encontrar no cinema de Hollywood diretores oriundos do desenho animado que imprimem um estilo pessoal nas obras, como **Terry Gilliam** e **Tim Burton**; o mesmo percebe-se na indústria dos Comics com um **Frank Miller** e **Alan Moore**, que foram precedidos pelos Comix de contracultura de **Robert Crumb** e sua liberdade de expressão (enfrentando o famigerado *Comics Code*, o código de ética macartista inspirado na obra de **Fredric Wertham** *A sedução do inocente* que acusava a HQ de incentivar a criminalidade e delinquência juvenil.).

Uma condição histórica diversa faz surgir na Europa a HQ de autor ou de arte, dirigida a um consumidor mais exigente e de maior nível cultural, tal qual o álbum *Saga de Xam* ou a obra de autores como **Druillet**, **Caza**, **Moebius**, **Crepax**, **Manara**, **Bourgeon** e outros.

Entretanto, no Brasil, as primeiras narrativas desenhadas em sequência com diálogos são publicadas em periódicos (revista) com cunho eminentemente político e dirigidas

a um leitor adulto, sendo que um dos mais antigos registros históricos é a data de 30 de Janeiro, considerada como o ***Dia do Quadrinho Nacional***, quando é entregue o troféu *Ângelo Agostini* aos melhores autores e revistas; isto porque, em 1869, nas páginas da revista *Vida Fluminense*, na cidade do Rio de Janeiro, **Ângelo Agostini** começa a publicar seu personagem fixo em quadrinhos de uma página, o **Zé Caipora**, um fazendeiro simples que visita a corte do Imperador, seguido por uma galeria como o **Nhô Quim** e outros.

Marcados pela charge política surgem autores cuja obra prima pela crítica de costumes e o regionalismo ou mesmo um acentuado bairrismo; sendo um registro histórico, foram verdadeiros cronistas de sua época autores como **J. Carlos** no Rio e suas “Melindrosas”, ou **Belmonte** em São Paulo criticando Hitler, até **Henfil** denunciando a ditadura militar com seus quadrinhos já clássicos, os *Fradins*, estes bem menos datados e alcançando uma dimensão mais atemporal. Esta predominância do aspecto adulto e politizado não cerceou o surgimento de obras infantis como o trio *Reco-reco*, *Bolão e Azeitona* do autor **Luiz Sá** na revista infantil *O Tico-Tico*, por volta do ano 1905-1907.

Até então, a produção é marcadamente autoral e pessoal: é quando começa a esboçar-se uma indústria da HQ, e a partir do surgimento da produção em linha de montagem pode-se perceber o surgimento de padrões, os quais podem ser agrupados em duas categorias: 1-*Comercial* e 2-*Autoral*.

2.1. Comercial

Foi no decorrer da ditadura militar, ao término dos anos 60, que começaram a surgir as tiras de jornal do gênero infantil de **Maurício de Souza** em São Paulo, que ateu-se à oportunidade de produzir desenhos animados com seus personagens para publicidade de molho de tomates enlatado, e estes comerciais de televisão trouxeram notoriedade e sucesso às revistas da *Turma da Mônica* que superam até mesmo a linha Disney em vendas, um fenômeno presente até os anos 90-2000 no mercado brasileiro.

A indústria de “Comic Strips” cuja denominação comercial é “Maurício de Souza

Produções” propicia emprego a diversas equipes de desenhistas e roteiristas anônimos que seguem um padrão de desenho e roteiro em linha de montagem sob a marca registrada “Maurício de Souza”, a exemplo da linha Disney.

Estas tiras e revistas em “formatinho” primam pela ausência de símbolos, cenários ou temáticas brasileiras, os personagens são tipos planos, não chegam a estereótipos, e os temas simplórios dos roteiros garantem ampla margem de leitores de todas as idades que lêem as revistas em ônibus, trens e praças a título de passatempo e entretenimento, e seus risos demonstram o acerto da equipe Maurício que conhece muito bem o nível intelectual e emocional dos seus leitores.

O lucro em merchandising de brinquedos, jogos, produtos de higiene infantil e todo tipo de publicidade mantém os lucros e ajuda a exportação das tiras para diversos países.

Ao mesmo tempo a editora Abril, possuidora de um enorme parque gráfico, adquire direitos de produção dos desenhos animados, séries de televisão ou esportistas populares e produz HQ comercial visando o consumidor infantil ou de mentalidade simplória e baixa expectativa ou nula exigência de qualidade, feita por equipes anônimas. Assim surgem revistas em formato pequeno (formatinho) e baratas, com tiragens astronômicas nunca exatamente reveladas, mas que alegam ser de 200 mil exemplares. São títulos como: He-Man, Xuxa, Os Trapalhões, Seninha, etc...

Toda esta produção oscila conforme a audiência (ou sucesso do esportista) e tem o objetivo despretensioso de entretenimento passageiro, tendo os títulos vida muito curta.

Não pode-se omitir também a existência de um incomensurável mercado de HQ pornográfica que dá emprego a centenas de desenhistas trabalhando sob pseudônimos em dúzias de títulos sem qualidade ou periodicidade e com uma distribuição irregular, sem nome da editora ou endereço (sobre este tema específico com maiores detalhes e aprofundamento ver meu artigo: “As Histórias em Quadrinhos do Gênero Erótico”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, INTERCOM, v. XXI, nº 1, jan/jun 1998. p. 53-62.).

Continuando a tradição da charge política local, em 1972 surge na Universidade de São Paulo (USP) a revista underground (que muitos consideram o primeiro fanzine universitário) *Balão*, com HQ bairrista sobre os problemas em pegar carona e outras atribulações dos estudantes: é o período da ditadura e a charge subversiva está na moda.

Os jovens chargistas formam a *Escola Paulistana de Humor*, presente nos jornais diários até os anos 90, retratando problemas da Grande São Paulo, megalópole com 17 milhões de habitantes, em um humor que é marcadamente municipal, bairrista.

Os autores retratam prédios e monumentos das praças públicas (**Luis Gê**) ou um dos rios que cruza os bairros, o rio Tietê, com a série *Piratas do Tietê* (**Laerte**) ou a fauna noturna dos bares em um traço que orgulha-se da influência de **Crumb**, a *Rebordosa* (**Angeli**), todos da revista *Balão*.

O Brasil prima pela importação, seja de tiras de jornal (e cabe a Maurício de Souza o mérito de ter criado sua distribuidora e quebrado o monopólio norte-americano), bem como de revistas de super-heróis para o leitor pré-adolescente do sexo masculino, com cortes no texto e arte para adaptá-las ao “formatinho” de menor custo.

Ocasionalmente alguns autores obtêm sucesso no exterior, os quais serão abordados na próxima categoria, pois sua obra é autoral; cabe aqui observar um fenômeno desta década em particular.

Editoras norte-americanas como Marvel e DC produzem “comics” de super-heróis em linha de montagem, com equipes no semi-anonimato de créditos - colocados em cantos da página -, que raríssimos leitores percebem.

Uma geração de desenhistas brasileiros aprendeu a desenhar imitando Batman e Capitão América. Uma agência local (Art Comics) conseguiu trazer roteiros para serem desenhados aqui, porém o fez para que o desenhista apenas imitasse o estilo do desenhista cujo trabalho fosse modismo de momento na editora.

Estes desenhistas passam pela “experiência” de ter seus nomes latinos adulterados para que os poucos leitores a ler os créditos não se ofendam em ver desenhos de “cucarachas”², e assim diversos brasileiros

têm a oportunidade de ter seu desenho publicado no Brasil, ocultos sob pseudônimos e despercebidos, sem destaques ou incentivo, nas revistinhas de super-heróis da editora Abril. Assim, **Deodato Borges Filho** torna-se um **Mike Deodato**, **Benedito Nascimento** em **Joe Bennet**, **Rogério Cruz** em **Roger Cruz** e outros.

Segundo a revista *Wizard* número 06, de janeiro de 1997, página 27, estes têm um lamentável papel na indústria dos Comics. Uma nota que vale transcrever da seção *As dez maiores decepções de 1996*:

“Desenhista brasileiro não é estepe...

o que vimos foi uma sucessão de artistas brasileiros de talento cobrindo férias de desenhistas americanos ou servindo como quebra-galho a possíveis problemas de prazo das editoras nos EUA. Esta situação precisa se inverter e rápido! Ou nossos quadrinhistas ficarão rotulados apenas como mão-de-obra”.

2.2. Autoral

Cabe aqui reiterar que a HQ brasileira apresenta características autorais desde sua origem em 1869, sendo a produção em linha de montagem uma forma comercial relativamente recente em termos históricos, um modo de produção industrial que remonta aos anos 60-70 da ditadura militar, consolidada nos anos 80 e pode-se considerar uma de suas conseqüências a ambição dos desenhistas em exportar seu trabalho nos moldes descritos anteriormente, sendo partes semi-anônimas da engrenagem do sistema de produção de editoras como Marvel e DC.

A produção cultural, quer sob a forma de obras musicais, literárias, manifestações folclóricas ou Quadrinhos, surge como manifestação inconsciente e espontânea mesmo em ambientes adversos, decorrente de pulsões psicológicas que não cabe aqui analisar; contudo, esta necessidade humana de expressar-se é uma constante cujo resultado é o patrimônio de bens culturais de cada povo.

As Histórias em Quadrinhos já atingiram um nível técnico e de conteúdo que permite igualá-las às Artes Clássicas como a Pintura, Escultura/Arquitetura, Literatura e Cinema.

A HQ assimila toda uma tradição histórica de narrativa em imagens que remonta aos pictogramas das cavernas, aos hieróglifos egípcios com texto e ilustração juntos, à Via Crucis das paredes das igrejas da Idade Média, com o texto saindo da boca dos santos (filacteria, o avô do balão),etc..

Tal evolução das Artes Visuais é assimilada pela HQ, cujo baixo preço de custo e velocidade de produção permitem a realização de experiências gráficas como os planos gerais/panorâmicas de um “Little Nemo” e a narrativa de um Will Eisner, cujo movimento de câmera antecede o “Cidadão Kane”, de Orson Welles.

Caminhando junto com o cinema, influenciando e sendo influenciada por todas as artes, fazendo parte da *Aldeia Global*, a HQ alcança a maturidade estética ao tratar dos grandes temas e anseios da humanidade, refletindo o humano do seu autor - que encontra eco no humano leitor que se identifica, emociona-se com a obra.

Um ser humano comunicando-se, revelando-se, encontrando-se com outro ser humano. Isto é a suprema emoção estética.

Isto se sente ao ler um livro de autor, ao ver um filme de autor, ao ler um quadrinho de autor.

Ao ver o nome de Fellini ou Kurosawa, já se sabe o que terá no filme, os temas que preocupam o cineasta. O mesmo acontece ao se lerem na capa do álbum os nomes de Moebius, Crepax, Manara, Eisner, Miller.

Este quadro proposto por mim serve como parâmetro para classificar as características da hq autoral ou de Arte, diferenciando-a da comercial feita anonimamente:

Estes dez itens não são fixos. Pode-se encontrar um quadrinhista que tenha todas as características de arte publicando em revista de banca ou diagramando tiras em jornais.

O que identificará, caracterizará o Quadrinho de Autor é o *estilo*, o *toque pessoal* do autor refletido nos temas, na psicologia dos personagens e na estrutura narrativa.

O Quadrinho adulto é inteligente, complexo e sofisticado, exige um público maduro e um quadrinhista competente, que saiba escrever bons roteiros, com argumentos que sobreponham vários núcleos narrativos (romance, novela), arquitetados e articulados em

uma estrutura rica e desafiadora com desenho expressivo (meio mangá, meio caricatural) e diagramação planejada como movimentos de câmera (enquadramentos) cinematográficos e uma composição de prancha por vezes sem uma única linha de leitura, coordenada ou paratática.

Um fator por si só comprobatório das características autorais da HQ brasileira é o reconhecimento internacional de diversos autores, e uma amostragem aleatória demonstra esta história recente:

Jô de Oliveira, adapta a linguagem gráfica das xilogravuras que ilustram os livretos populares de literatura de cordel nordestinos, e em 1973 publica na revista *Linus* (Itália) sagas de cangaceiros e do folclore que envolve o já mítico **Lampião**, angariando diversos prêmios e sendo publicado em álbum no Brasil.

Sérgio Macedo, nascido no estado de Minas Gerais, migra para a cidade de São Caetano (Grande São Paulo) em 1970. Já em 1972 publica pela revista *Grilo* seu álbum *Karma de Gaargot* para em 1974 emigrar para a França, onde publica em revistas como *Métal Hurlant* e *Linus*, depois na americana *Heavy Metal*, raras vezes publicado no Brasil, desenvolve uma visão pessoal do misticismo índio que mescla com ficção científica em um estilo personalizado a cores vivas em aerógrafo.

Cynthia e Ofeliano, do Rio de Janeiro, publicam a série de aventura *Leão Negro* em tiras no *Jornal do Brasil* e em 1990 em álbum colorido pela editora *Meribérica* de Portugal, para em 1996 saírem na coletânea *Brasilian Heavy Metal*. Misturam harmoniosamente elementos de traço europeu com recursos do Mangá japonês e dos *Role Playing Games*.

Em 1990 a agência belga *Commu* recruta desenhistas de diversos estados para publicar álbuns na Europa, versando sobre os bandeirantes paulistas que cruzam a linha do tratado de Tordesilhas, lendas indígenas, aventuras sexuais no Carnaval, fantasias futuristas sobre o Rio de Janeiro e a floresta amazônica, etc.. Autores consagrados nas revistas de sexo explícito em quadrinhos no parque industrial do eixo Rio-São Paulo são editados em álbuns pessoais e autorais, como:

2.2.5. Tabela Comparativa: Autoral e Comercial

HQ de Arte (Autoral)	HQ Comercial (Linha de montagem)
Desenho personalizado, estilizado;	Desenho padrão, impessoal, acadêmico;
Diagramação de página elaborada como parte da mensagem;	Tiras, Quadrinhos em fila indiana, empilhados na página formando um muro de tijolos;
Roteiro complexo, gêneros literários (Romance, Poesia, Novela);	Roteiro linear (conto), clichê previsível;
Personagens densos, com psicologia, passado e sexo;	Personagens planos, tipos/estereótipos assexuados;
Diálogos elaborados, ação decorrente da história;	Mais ação que diálogos, todos resolvem problemas com violência física;
Narrativa pluri-focal e alinear, complexa;	Um foco narrativo (ponto de vista do herói), narrador onisciente e mensagem maniqueísta;
Posições político-filosóficas, do autor, questionamento sócio-econômico;	Apolítico, inofensivo/conservador, alienado;
O autor tem direito autoral e pode até matar o personagem que lhe pertence;	O personagem pertence à editora, que pode mudar o roteirista e o desenhista;
O autor envolve-se com cada HQ e demora a fazer (pouca quantidade e muita qualidade);	A equipe produz dúzias de páginas por mês (muita quantidade para pouca qualidade);
Vendido em álbuns anuais em livrarias ou em revistas underground de Vanguarda para público restrito.	Revista mensal vendida em bancas de jornal, grande tiragem, vendas em massa.

Antônio Amaral, do Piauí, publica o álbum *Hipocampo* (com apoio da Onix Jeans e da Fundação Cultural do Piauí) em 1994. Tal qual Henfil, seu traço é econômico e veloz, criando um padrão estético de abstração único, rompendo com a tradição plástica figurativa e concreta da HQ, seu texto, como o poeta Augusto dos Anjos, emprega terminologia científica da física, medicina, artes e literatura que muito habilmente mistura com folclore indígena (jabutí, jacaré) flora e fauna local, crítica social e poesia visual e verbal, criando um universo pessoal e autoral que é ímpar na história da HQ do Brasil; um trabalho de vanguarda exemplar. (Como afirmo no prefácio que fiz para este álbum e para a segunda edição colorida em 2000), Amaral fez o desenho que abre a coletânea *Brazilian Heavy Metal*.

Ivan Carlo de Oliveira, sob o pseudônimo *Gian Danton*, publica pela editora *Fantagraph* dos EUA roteiros desenhados por Benedito Nascimento (que hoje assina Joe Bennet) em 1995. O mesmo Ivan também edita o fanzine *Sequência*, com textos de análise e crítica de Quadrinhos de Autor. É jornalista e cursou pós-graduação (Mestrado), apresentando artigos no *Grupo de Trabalho Humor e Quadrinhos* que co-ordenou no **Congresso Brasileiro de Ciên-**

cias da Comunicação (Intercom). Ele é um dos representantes de uma nova tendência emergente na HQ de autor do Brasil, aliando sua prática como artista consagrado e com reconhecimento no exterior a uma reflexão universitária que abrange uma dissertação de Mestrado, artigos em Congressos e a edição de um fanzine (uma publicação independente impressa em fotocópias xerox e distribuída pelo correio e à venda em livrarias especializadas). Ivan dedica igualmente esforços e investe seu tempo a estes múltiplos níveis de atividade e teve roteiro publicado no álbum *Brazilian Heavy Metal* em 1996, em 1999 ganha diversos troféus de melhor roteirista, como “Angelo Agostini” “HQMIX” e outros.

Devido aos preconceitos e desinformação, somados aos interesses perniciosos de alguns cartunistas consagrados, no Brasil as publicações alternativas, “*subterrâneas*”, independentes de casa publicadora nas quais circulam trabalhos sem oportunidade no mercado editorial descrito acima, recebem a pecha de *fanzine*, termo de sentido dubio e vago que já perdeu qualquer poder de significação ou descrição e que tornou-se pejorativo, depreciativo. Um exemplo desse preconceito acontece com os tantos textos de crítica apresentados em nossos Congressos ou

publicados em revistas científicas universitárias: uma vez reproduzidos em fanzines passam a ser menosprezados e até mesmo rejeitados. Em outros casos, revistas que publicam HQ inédita são denominadas de *fanzines* para, propositadamente, confundir obras desenhadas com textos de crítica e reflexão acadêmica.

No movimento de fanzines há iniciativas cuja persistência torna-se simbólica da resistência cultural nacional, como a super-heroína *Velta* de **Emir Ribeiro** (Paraíba), *Historieta* de Oscar Kern, ou a revista que edito desde 1979 em Santos, litoral de São Paulo, *Barata*, citada como tal no livro *O que é fanzine*, de **Henrique Magalhães** (p. 27 e 59) e no *Almanaque de Fanzines* (p. 39, 55, 67).

Todos estes são exemplos aleatórios de autores que teorizam sobre HQ seguindo uma tendência internacional iniciada por Will Eisner (EUA) e representada nos anos 90 por Scott McCloud, ambos autores que escrevem e teorizam sobre a estrutura e signagem da HQ a partir de uma perspectiva tanto interna e de vivência autoral quanto de pesquisador e crítico.

Pessoalmente, não posso permitir-me omitir minha reflexão baseada em experimentação muito semelhante, uma espontânea *Observação Participante* deste recorte histórico e seus processos.

Edito HQ de vanguarda de diversos autores junto a minha própria em sistema de cooperativa na revista-fanzine *Barata* desde 1979. Após ter organizado a Primeira Exposição de HQ de Santos em 1985, fui eleito diretor executivo da *Associação dos Quadrinhistas e Caricaturistas de São Paulo* em 1986, onde escrevi a *Cartilha de Direito Autoral da HQ*. Fui jurado da *I Bienal de Quadrinhos do Rio de Janeiro* (1991), publiquei em cerca de 200 fanzines, além da publicação independente dos álbuns alternativos: *Guerra das Idéias* (1987 com a quarta edição em 2001), *Guerra dos Golfinhos* (1991) - também publicado em capítulos na revista *Porrada Special* e *Absurdo* (sob hipnose em 1992). Participei da coletânea *Brazilian Heavy Metal* (1996) e “*Hora da Horta*” com HQ histórica sobre os “Outros 500” do descobrimento e colonização do Brasil, em 2000; e sou o fundador e coor-

denador do *Grupo de Trabalho em HQ no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* desde 1995 até 2000, selecionando pesquisas de professores doutores universitários do Brasil e exterior.

Tenho observado este quadro da HQ brasileira e sinto esta tendência crescente de autores que começam adolescentes em fanzines e depois de universitários (artistas, jornalistas, arquitetos, cineastas, publicitários, etc), passam a teorizar e refletir sobre o objeto HQ com uma franca vantagem sobre gerações anteriores somente acadêmicas, pois somam a seus argumentos a vivência prática da produção, quer em fanzines, revistas ou álbuns no Brasil e exterior.

3. Considerações finais

Percebe-se deste quadro, que não pretende ser uma descrição exaustiva e sim um breve panorama do final do Século XX e início do Século XXI e traçar o quadro de cuja situação histórica surge o mercado da qual são decorrentes os hábitos de consumo, a problemática brasileira e as peculiaridades que os autores desenvolveram para dar vazão à produção do bem cultural que são as Histórias em Quadrinhos.

A HQ sofre do mesmo problema que a literatura, ambas impressas em suporte papel (grafosfera midiática) que tem pouco prestígio devido a preconceitos academicistas arcaicos, lutando para sobreviver em um país de dimensões territoriais continentais, com um problema de analfabetismo não assumido pelas autoridades, alta densidade demográfica no parque industrial do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, migração em massa com choque cultural rural-urbano, etc...

Esta população semi-alfabetizada e subempregada ouve rádio, vê televisão, não compra HQ quando pode comprar comida, e as editoras acostumaram-se a ter menos prejuízo e problemas com a censura da ditadura publicando material americano, o que criou uma cultura de repúdio à produção local que somou-se ao espírito colonial de valorizar o que é estrangeiro, sendo louvável o fenômeno Maurício de Souza, que é a exceção para confirmar a regra.

Autores, cujo espaço para publicação é cada vez mais reduzido, aproveitam-se da

charge e cartum dos jornais para divulgar uma tira bairrista como a Escola Paulistana de Humor, outros sujeitam-se a desenhar super-heróis cobrindo férias dos americanos ou desenhando HQ comercial baseada em esportistas ou programas de televisão, ou ainda expor-se como curiosidade mórbida à mídia rotulando sua própria obra como arte-terapia, ou desenhando sexo explícito.

Porém, centenas de fanzines atuam como resistência cultural em um movimento alternativo que chega a ter distribuidoras atuando pelo correio, e deste universo surgem autores com uma obra autenticamente autoral, sendo

que muitos destes são universitários que cursam pós-graduação e participam de congressos, realizando pesquisas onde unem a teoria à prática.

De todo o universo dos quadrinhos brasileiros, cerca de 70 autores profissionais e de fanzines participam da coletânea *Brazilian Heavy Metal*, dando um panorama da produção brasileira nos anos 90.

Futuras pesquisas poderão detalhar melhor este horizonte do quadrinho brasileiro, identificando os padrões dos estilos autorais e as redes de influências internacionais destes e outros autores.

Bibliografia

Almanaque de fanzines: o que são por que são como são. Rio de Janeiro, Arte de Ler, s.d.

Cagnin, Antonio Luiz. *Os Quadrinhos.* São Paulo, Ática, 1975.

Calazans, Flávio Mário de Alcântara. *Cartilha de Direito Autoral.* São Paulo, Associação dos Quadrinhistas e Caricaturistas, 1986.

_____. (org) *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática.* [Intercom-Unesp/Proex] , São Paulo, 1997, (Coleção GT da Intercom volume 7).

_____. *Propaganda subliminar multimídia.* 4. Edição. São Paulo, Summus, 1999. (Coleção Novas Buscas em comunicação, v.42)

_____. *Propaganda Subliminar Multimídia.* 2a. edição, São Paulo, Summus editorial, 1996.

Cavalcanti, Ionaldo. *O Mundo dos quadrinhos.* São Paulo, Símbolo, 1977.

Cirne, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros.* Fundação Nacional de Arte, Edição Europa [s.d.].

Eisner, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial.* São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Ikoma, Fernando. *A técnica universal das histórias em quadrinhos.* São Paulo, EDREL, [s.d.].

Lent, John A. *Comic art in Africa, Asia, Australia and Latin America:* a comprehensive, International Bibliography compiled by John Lent, USA, Greenwood Press, 1996.

Luyten, Sonia Maria Bibe. *O poder dos quadrinhos japoneses.* São Paulo, Liberdade/Fundação Japão, 1991.

_____. *O que é história em quadrinhos.* São Paulo, Brasiliense, 1985.

Magalhães, Henrique. *O que é fanzine.* São Paulo, Brasiliense, 1993.

Marquezi, Dagomir. *AUIKA! Algumas reflexões sobre cultura de massas.* São Paulo, Proposta Editorial, 1980.

McCloud, Scott. *Desvendando os quadrinhos.* São Paulo, Makron Books, 1995.

Moya, Álvaro de. *História da história em quadrinhos.* 2.edição ampliada. São Paulo, Brasiliense, 1993.

Wizard, Número 6, jan. 1997, São Paulo, Editora Globo.

¹ UNESP.

² Gíria pejorativa usada pelo norte-americanos para designar os latino-americanos.

Como interrogarmos a apresentação plástica de um quadro? Pelo que se oferece ao olhar, as suas linhas, as cores, o formato, a escala, o material? Que serve de princípio regulador ao comentário? O ver? O quadro diz: «*vê-me*, ou melhor, *escuta-me*» (e cito Lyotard)². Para Lyotard é um ver que nos desperta a atenção de escutar.

Lyotard dá à apresentação plástica de um quadro uma interpretação que é consecutiva à pesquisa da vanguarda, desde Delaunay ou Malévitch, sobre os constituintes *mínimos* do espaço do quadro pictórico: o que será necessário para haver quadro, pelo menos um suporte para a tela, cores, um objecto, um lugar, qual o pensamento que acompanha esta estética minimalista³. Lyotard pesquisa com a vanguarda aquilo a que chama a comunicação *de nada* do espaço do quadro. Isso significa que o que define a pintura não é a existência pictural que permanece sob a hegemonia do olhar, mas é esta que apresenta a privação, interrogando-se visual e tecnicamente: é uma ascese visual e técnica que tenta estabelecer a *relação* entre alguma coisa perceptível e outra coisa que ultrapassa o perceptível. É para esta relação que é importante a escuta.

Segundo este aspecto, se a matéria plástica está virada para essa relação ao som, ao som que aqui está como *mínimo* de uma presença que não é presença para o espírito activo, no sentido de não produzir dados apreensíveis pela articulação da sensibilidade e inteligência, necessariamente deve ser imaterial – na evanescência da matéria plástica permanece o som.

Qual a importância do pintar para a privação? Qual a importância de qualquer arte?

Toda a criação artística será tematizada no abismo. O que significa tematizar a arte no abismo?⁴ A criação artística acabará o seu testemunho no campo de apresentação que reúne o visível e o invisível para representar

a não-figuratividade das obras na sua apresentação plástica. A escuta assinala a queda, a quebra de relação da obra à comunicação porque testemunha o que lhe é incomensurável, engendra inscrição, retenção, engendra rasto *de nada*; embora lhe pertença um género de pensar ambíguo.

Para compreender como esta posição do pensar se organizou em termos de oposição Construção/Doação, Lyotard resume o conflito que, de Galileu e Descartes a Heidegger, tem envolvido o pensamento e as formas de ser ou de não ser que o envolvem. As posições do *positivismo lógico* e da *ontologia poética* sintetizam perfeitamente o conflito na actualidade: ou situar o pensamento nessa actividade de reduzir e construir a linguagem sintáctico-formal como propunha Carnap⁵; ou virar para esse pensar cujo único objectivo, através dos diversos modos de linguagem, é a geratividade de ocorrências antes de determinar as regras dessa geratividade⁶. Estas duas formas têm em comum o facto de o pensamento receber e se mostrar acessível ao acontecimento. Uma pergunta fundamental se coloca a partir destas duas posições filosóficas: a da complexidade da actividade do pensamento ou a da passibilidade, a descrição. Na primeira situação é a linguagem que define o pensador, a consistência do pensar, a sua actividade espiritual. A operatividade do sistema é aqui a única evidência que resta ao espírito. Uma linguagem somente pode comunicar-nos. Porque nos pode combinar com outras linguagens (Wiener). Na segunda situação: «se pensar consiste mesmo em receber o acontecimento», segue-se daqui que o pensamento se tem de encontrar em posição de resistência dos processos de controlo do acontecimento, em pensamento, ou seja, em posição de questionar tudo, questão e processos de controlo da questão, logo requer que algo se apresente como algo diferente e cuja razão ainda não tenha sido conhecida, aceita o que é como

vem, «ainda não» determinado (é isso que significa a passibilidade: se suster pela meditação), sem o pré-julgar nem apreender⁷. Desta atitude, desta inquietação diante de uma realidade que requer ser tratada como uma mensagem obscura enviada por uma instância desconhecida, ou mesmo inominável, vai nascer o génio: «uma natureza que actua no próprio espírito»⁸. Mas como? Testemunhar um acontecimento não é um poder do pensamento que aparece como primeira «causa» de explicação de uma inquietação e que implica a capacidade de memória e de retenção. Um acontecimento não é um objecto determinado (válido enquanto «causa» da questão). O seu sentido não está nem no pensamento nem à frente dele, mas para além dele, na apresentação que o acontecimento de si fizer. E porquê? O acontecimento, diz Lyotard: «é a presença enquanto algo não apresentável ao espírito»⁹. *Nihil*, nada, negação, para o pensamento¹⁰.

Em apoio desta ideia de a arte implicar uma passibilidade do acontecimento (dada na resposta do expressionismo abstracto: o tempo é o próprio quadro), Lyotard faz referência aos trabalhos de Barnett Baruch Newman¹¹. Não é porém isolada a sua investigação levada a cabo entre os anos 1940 e 1970. Confronta-a com as transformações do dadaísta Duchamp – propriamente, a relação/não-relação de um acontecimento e a sua figura. – *Le Grand Verre*, por exemplo, não é nem figurativo nem não-figurativo, mas dado que apresenta uma figura que não pode ser intuída, figura o infigurável¹². Trata-se de fazer a crítica de uma obra que se inscreve entre o *ainda não* (*La Mariée*) e o *já não* (*Étant donnés*) temporal¹³. Nos quadros de Newman *aparece* a imagem aqui-agora (a sua apresentação essencial): o dizer fundamental é o dizer *aqui estou*, liberto de modo definitivo do dizer *vê isto*, a narração¹⁴. O dizer fundamental é o dizer do infinito, do absoluto, de uma diferença, e que se simbolizará como criação artística por intermédio por vezes até da tela inacabada. O quadro é um espaço orientado para a ideia de começo segundo uma apresentação que não apresenta nada, é uma apresentação negativa, uma apresentação a partir do princípio de que algo será possível, tem lugar, sendo o quadro o *meio* desse lugar, onde acontece, condensado

no *instante* plástico. A apresentação plástica indica apenas que alguma coisa existe. A simplicidade dos elementos manifestados neste quadro corresponde à categoria do sublime, isto é, a expressão pictórica é uma testemunha do inexprimível (*The sublime is now*). Um quadro de Newman diz respeito a este inexprimível enquanto ocorre na determinação da arte pictural, dado que a matéria cromática, a sua disposição, faz sentido por si, sem remeter para outra coisa e sem aceitar o seu plausível sentido¹⁵.

Se, portanto, o tema mais importante sobre a apresentação plástica é o tema «acontecimento», a irrupção deste tema vem é sobretudo pôr em causa as tendências *gramatológicas* do pensamento. Que terá provocado este acontecimento à inscrição? Lyotard explica-o no texto *Conservation e couleur* cuja temática abarca a inscrição. Trata-se de uma reflexão inspirada na problemática da matéria pictórica conservada como obra museológica. Logo na abertura a tese é posta em evidência: «'Inscrição' significa que a coisa pode passar, não pode não passar, permanecendo ali todavia os sinais que mostram que existiu. E, quando dizemos que 'permanecem ali', pressupomos com este 'ali' a salvação que qualquer memorização espera do espaço»¹⁶. O espaço, inclusivamente o espaço colorido, um quadro, permanece na sua posição, ou aquando da operação do *opus*, convertido em signos, transformando, pelo seu arquivo que resiste ao tempo, uma conservação de signos, o olhar do observador sobre a cor no substituto. Pressupondo-se como um museu de signos, transcrevendo e mantendo o que então foi dito e pensado de outras vezes para outrora, o espaço «passa» uma actualidade do novo em função da repetição, do seu património cultural, da sua comunicabilidade e da sua reserva. Mas há também nele um inacabamento, esse *entretien infini* (Blanchot) que define a transmissão como espaço do tempo presente ou vivo que a inscreve no futuro, ao diferido (Derrida), à difusão. Inscrever é, assim, retomar espaços-tempos, transportando nesse retorno o que de separação entre o acto e a sua passagem à reserva faz o arquivo, a escrita, a técnica.

Se estamos sempre e em todo o lado diante do diferido, se a cultura é sempre uma arquivologia (Stiegler), é porque um meio

algo expõe da obra espontânea, dessa relação deslocada entre o espírito e o tempo e o espaço desde o *opus*, seja qual for o *meio* onde a obra tem *lugar*. Em relação à inscrição da obra como organização espaciotemporal a título de repetição e transmissão na concepção da função de um museu, Lyotard mostra alguma reserva na exigência que tem de levar a obra de volta à situação original. Já a reserva que o aspecto de arquivo, o dispositivo, ultrapasse, na exposição das obras, o aspecto do diferido é completa¹⁷.

A exposição escrita de Diderot (*Salon*, 1767) – em que a reflexão de Lyotard se inspira – das paisagens pintadas por Vernet simula esse *meio* por onde se «passa»: o passeio *fictício* na paisagem das cores com o Abade abre, por escrito, as superfícies dos quadros como se fossem as portas de uma exposição. A cor move o olhar, acontece diante do olhar, mas também é uma paisagem que o olhar não domina. A escrita torna-se paisagem da cor porque lhe damos um lugar no nome, desarmamo-la do olhar. O que faz uma cor é a presença material que subtrai a intriga dominada e afecta o sentimento: não é, assim, a forma ou figura apresentada numa disposição inteligível ou sensível que faz a cor¹⁸. Porque aqui a estética da matéria é anterior à da forma: o que se apresenta é anterior e suspende o que se quer apresentar: a libertação também sentida pelo observador. Por isso, o que o museu expõe é a própria matéria cromática: o amarelo do *Delft* de Vermeer, por exemplo, pendurado no museu de Mauritshuis, na Holanda, devolve a presença para si mesma como defecção do lugar que tem (não tem, pelo facto de recorrer à presença). Como acontecimento, não como quadro. E acontecimento invisível porque Cézanne, diante da sua montanha, o que vê é o seu próprio limite.

O que testemunha Cézanne? Para Merleau-Ponty, em *L'oeil et l'esprit*, Cézanne o mínimo que requer do acontecimento é a percepção de pequenas diferenças, da mudança – a cor, a linha, a luz, o espaço. Esta posição dita que o acontecimento não resulta de uma mediação, mas que a procura. Como «pequena sensação» (José Gil). A única preocupação do pintor é, pois, a de um meio que tem que ver com o incomensurável: fuga

do componente clássico da pintura, o desenho (*Dioptrique* de Descartes), para a linha, a cor, o relevo, a profundidade, o movimento, o contorno¹⁹. A «estrutura do acontecimento»²⁰: «O começo do traço estabelece, instala um certo nível ou modo do linear... Em relação a ele, toda a inflexão que segue terá valor diacrítico, será uma relação a si da linha, formará uma aventura, um sentido da linha»²¹. Linha-forma. A percepção estética que o artista traça num entrelaçado de linhas equivale a um pensamento: um pensamento será uma percepção estética, designa, assim, o ser nas suas surdas operações. O ser visa-se, justamente, nas estruturas de carácter perceptivo que apresentam o enigma da visibilidade. Dele resulta uma apresentação sem conceito do ser, apresentação *imediate*²².

L'oeil et l'esprit é uma reflexão que segue na direcção indicada pela descrição da passividade da síntese perceptiva introduzida por Husserl: oposta ao procedimento de origem racional na *Dioptrique* de Descartes, em que o *cogito* concebe o visível segundo o modelo que a si se dá: «vidência que nos torna presente o que está ausente»²³. Portanto a pintura em Descartes não é um meio que determina o ser, é, antes, um meio simbólico da evidência do *cogito* de um espaço sem restrição, profundidade ou espessura. Espaço que a perspectiva ensina a produzir. Daí, a pintura é um artifício que organiza a ilusão de uma forma verdadeira das coisas. Em Descartes a visão é pensamento ontológico. Com Merleau-Ponty as elaborações perceptivas feitas pela pintura são elaborações sintéticas, partindo de um entrelaçamento, troca, reciprocidade, entre coisas e corpo: «elas estão incrustadas na sua carne»²⁴. Para compreender a visão, o corpo deve passar da carne de sentinte para a de sentido. Esta comunicação supõe um acordo sobre a definição das coisas e do corpo: «o mundo é feito do mesmo estofado que o corpo»²⁵. O que quer dizer que o corpo que vê aparece como corpo que é visto e a visão devém visível por si mesma. Uma visão de tipo ontológico activo passivo. Efectivamente, é o sentir que manifesta o estofado (a carne) quer ao que vê, quer ao que é visto. É ele que desempenha na visão o papel do traço de união: o que remete o espírito para a passividade, o desapaossa da sua autonomia própria,

recua ao pré-lógico, e apaga uma distância, de um vidente sobre o visível de um outro. Isto é, para Merleau-Ponty, Cézanne ocupa uma posição também de reconciliador do sensível em relação ao inteligível que inclui doação e linguagem.

Em Lyotard o conceito temporal de acontecimento faz dele um som trémulo. *Escuta*, é a observação de Freud: o psicanalista não pode escutar o discurso do paciente sem ascense²⁶. Na relação Cézanne/montanha, se é a montanha que executa «movimentos» com material cromático, Cézanne não pode observá-la sem ascense: «algo» ocorre perante ou em seus olhos, a menos que estes não consigam ser receptivos perante ele. «Algumas vezes um movimento deixa a descoberto um violáceo, outras vezes filtra-se uma modulação amarela da atmosfera»²⁷. Como uma cumplicidade como rivalidade do olhar interminável do pintor e uma presença pura de cores, permitindo explorar a aurora de uma nuvem de pensamento no horizonte cujo nome é Montaigne Sainte-Victoire através de pinceladas de óleo ou aguarela sobre a tela. Nesta perspectiva, a visão da montanha terá de definir-se para o pintor Cézanne não como forma, mas como matéria oculta, jogo enigmático de cores e não definição essencial de cores.

A questão da recepção desta matéria é tratada em Lyotard como uma questão de *obediência*. Lyotard descobre-a do lado da música com Adorno²⁸. Em Adorno a escuta do som musical é tratada sob o domínio da técnica. A técnica é um aspecto constitutivo da arte, é esse «mais» que garante o seu conteúdo, ou seja, a arte torna-se arte por intermédio do «mais»²⁹. A análise de Adorno diz respeito, no entanto, à arte enquanto redução ao seu material imediato. É uma análise cujo sentido é muito semelhante ao de Lyotard, onde a aparição artística é a unidade do que inclui intenção humana e do que não inclui. Para Lyotard a libertação do material musical, do som, é obra de controlo tecnológico que se questionaria se a possibilidade aumentada da figuração desse mesmo material dominasse a escuta e se discriminasse em durações. A libertação do material sonoro, assim, implica a ruptura da causa em relação ao efeito que é o desconcerto continuado do ritmo e a pesquisa numa mon-

tagem experimental de novos modos da sonoridade que é toda a libertação. Qualquer que seja o constrangimento a que esteja submetido o som, como as novas tecnologias contemporâneas, para se tornar apresentável musicalmente, pode dizer-se: «o seu domínio prático pressupõe o seu isolamento fora do 'contexto' da sua libertação»³⁰.

Porque não é razoável reduzir o fundamento da obra musical a uma «intuição» das dimensões do som, o «minimalismo» (proposta do happening, da performance, da música de Cage, Morton Feldman), nem a uma «axiomática» (tendência da experimentação estrutural complexa de Pierre Boulez, Nono, Xenakis, Stockhausen ou Grisey), Lyotard segue por uma via que apresenta esse sentimento que é uma presença no tempo, na orientação de uma arte do som e/ou do tom: *Tonkunst*³¹. Se este sentimento é uma presença atribuída a algo que soa, cria um som ou um tom, *tönt*, que obriga, torna-se necessário compreender a sua competência para o sonoro, as suas possibilidades, e retomar o tema da escuta, a obediência, em princípio possível com o encontro da música e da tecnologia contemporânea³². Então a meditação artística (o estudo dos timbres impostos pela instrumentação, das alturas, segundo as próprias intensidades) converge para fazer aparecer a materialidade elementar de um som (a vibração do ar com os seus componentes da frequência, amplitude, duração e timbre) e a sensibilidade do ouvido em relação ao ritmo de uma música concreta³³. Como se o som entre pesquisas e invenções (no seu passado clássico, barroco e moderno) fizesse e continuasse a fazer a sua *anamnese*, a sua travessia de estratos de «evidências».

Permanecer através de um «contexto» complexo das formas musicais o som será, então, atingir a interioridade de uma escuta, a sua obediência, através da sua exposição anacrónica. Se a estruturação de uma obra musical lhe vem do timbre, se a sua forma lhe vem dessa materialidade, só através da diferenciação dele se descobre a sua diferenciação – as suas cores, o seu tempo, quer dizer, o seu limite nunca ouvido –, aquilo a que Varèse chama, de acordo com Lyotard, o «radical impensado» do ouvido³⁴. A forma da obra assenta nesta matéria sonora própria

– é um som, criado a partir do «tempo de acontecimento sonoro» (que não se ouve)³⁵. A obra musical pode transmitir esse tempo sonoro porque o transmite com um conceito – o conceito da *encarnação* do som na tecnologia.

Inserida numa tecnologia do som e do impensado-som, numa anamnese, a experiência estética do som, como *escuta*, procedendo como campo de apresentação, acaba por engendrar um sentimento através do som. Nos termos de Lyotard, nesse caso julgar de forma determinante deixa de ser diferente de julgar de forma reflexionante. Podemos *ligar* à arte a ciência – a crítica da representação do som e abertura do campo sonoro. O que faz a *Tonkunst* essencialmente energética, ao contrário da *Musik*, que se inscreve numa atenção ao quadro musical, à forma musical. Nesta perspectiva, as músicas são *correspondências* (na teosofia swendenborgiana a música é uma convocação de uma voz de

que a audição se torna uma refém) da rede que liga a escuta à pertença: é da obrigação (Lyotard diz: «de uma passividade que gostaria de traduzir por *passibilidade*»)³⁶ desta escuta que ouvimos sons, melodias ou harmonias de acordo com uma música enigmática³⁷. Assim não há arte tecnológica que se não funde em pressupostos ontológicos, o da *doação*, que é uma comunicação do espaço-tempo invisível, o inaudível. Isto é válido para a música como para a pintura, as duas artes temporais (*L'Acinéma* é dedicado a outra arte temporal importante, o cinema). É a defecção do espírito que dá lugar a uma estética de «antes» da representação da forma, a que Lyotard chama *alma – alma mínima*³⁸. Esta alma, diz: «Longe de ser mística, é, de preferência, material»³⁹. Concluindo, o que está no princípio da sua estética da presença material antes da visão das formas é o que resume o som.

Bibliografia

Adorno, Theodor, 1993, *Teoria estética* [1970], trad. Artur Morão, Lisboa, Ed.70.

Barthes, Roland e **Havas**, Roland, 1987, «Escuta» in *Enciclopédia Einaudi*, Vol.11, Oral/Escrito, Argumentação, TRAD. Teresa Coelho, Lisboa, IN-CM.

Blanchot, Maurice, 1984, *O livro por vir* [1959], trad., Lisboa, Relógio d'Água.

Brito, Casimiro de, 1982, «Da poesia: ars combinatoria – fragmentos de um diário» in *Cadernos de Literatura*, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, nº12.

Deleuze, Gilles, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Descartes, René, 1996, «Dioptrique» [1637] in *Oeuvres de Descartes*, Vol.VI, Paris, Vrin, pp.79-228.

Gil, José, 2001, *Movimento total, o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

Lyotard, Jean-François, 1988, *L'Inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée.

1990, *Duchamp's transformers* [1977], trad. I.Mcleod, Venice, The Lapis Press.

1992, *Peregrinations, ley, forma, acontecimientos* [1988], trad. Maria Coy, Madrid, Ediciones Cátedra.

1998, *Moralidades Postmodernas* [1993], 2ª ed., trad. Agustín Izquierdo, Madrid Tecnos.

2002, *Discours, Figure* [1971], 5ª ed., Paris, Klincksieck.

Merleau-Ponty, Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

Pasquinelli, Alberto, 1983, *Carnap e o positivismo lógico*, trad. Armindo José Rodrigues, Lisboa, Ed.70.

⁴ Abismo que Casimiro de Brito concretiza no seguinte fragmento: «Escrever como quem pinta (...) refazendo a cor desfazendo a matéria sonora com novos afluentes do mesmo rio (...) a memória do país silencioso (...) a nuvem de pedra que se instala nas cavernas vorazes da noite (...) a ciência circular do poder, palavras infectas que não sei manipular (...) um homem de palavras não é um homem de mão (...) um rio sem margens como se o tempo (a respiração) não existisse (...) nómada viagem imóvel ao interior de ilhas sem memória (...) inesperado sul surdo (...) alimento quem me alimenta (...).» (Casimiro de Brito: 1982, p.27, fragmento 12 citado tal qual).

⁵ Alberto Pasquinelli: 1983, p.47, cita Carnap: «A parte do labor filosófico que pode ser considerada de natureza científica... não é senão a análise lógica».

⁶ Marta, minha filha, na idade de 3 anos: «Se está escuro, o meu dói-dói está no meio do escuro. Se está dia, o dói-dói está no meio do dia. (Está escuro!) Vês o meu dói-dói? Não vês!»

⁷ Lyotard, *op.cit.*, p.85.

⁸ *Ibidem*, pp.84-86.

⁹ *Ibidem*, p.154.

¹⁰ *Ibidem*, p.25. A diferença que se nega a Derrida, a nomadização de Deleuze ou o eu de Lévinas podem ver-se numa perspectiva «hermenêutica» que seja a audição dessa passibilidade do pensamento com o acontecimento, outra forma de aproximação ao tempo.

¹¹ À sua poética plástica e à sua ensaística.

¹² *Ibidem*, p.90; *Idem*, 1990, p.87.

¹³ *Idem*, 1988, p.91.

¹⁴ *Ibidem*, p.92.

¹⁵ A interpretação da determinação pictórica decorre fundamentalmente de elementos religiosos hebraicos, desde a Paixão de Cristo que é o sinal do necessário recomeço, e, ainda, desde Adão ou Abraão. Na Paixão de Cristo (Bíblia) diz-se que o desespero da pergunta de Jesus crucificado a Deus atormenta os que o adoram, quer dizer, é a pergunta original. A tela *Be (sê)* é a única resposta ouvida, retomada com os títulos *Be I* e *Be II*. O risco rectilíneo nos quadros e as cores colocadas sobre uma superfície como se fosse o universo são uma representação para conotar os silêncios de Deus. Qual é o silêncio que se anuncia sob a imagem de *Broken Obelisk*? A ponta virada do obelisco toca o cimo da pirâmide, é o dedo de Deus que tocará os que acolhem o desconhecido. O meio em que se terá a tarefa ontológica é o *aqui e agora* do quadro. Esta representação, que se tornou uma preferência para significar o choque da ocorrência no judaísmo, inspira-se no sublime – este sentimento contraditório que a vanguarda abstracta caracteriza recua ao antigo Dionísio Longino e ao modernismo de Edmund Burke e Kant, de modo particular.

¹ Universidade da Beira Interior.

² Lyotard: 1988, p.92.

³ A problemática dos constituintes mínimos do espaço do quadro opera no declínio da ideia clássica de espaço do quadro como espaço de texto (Greimas), com uma organização pragmática: mensagem, destinador, destinatário, referente (instâncias responsáveis por um processo de comunicação).

¹⁶ *Ibidem*, pp.157-158.

¹⁷ *Ibidem*, p.118: «Loucura devida a um esquecimento ontológico: omite-se que o que acontece é diferido e separado, que lhe pertence o esquecimento... Esquecer este esquecimento é a sua maior ameaça». Trata-se de fazer saber do secreto desejo de remissão que encena o «museu imaginário» de Malraux: «a escrita da escrita, o artístico do artístico» (123), concretamente, o facto ontológico da autografia, a arte reduzida ao valor de si mesma.

¹⁸ *Ibidem*, p.151: «Já que a ideia de uma concordância natural entre a matéria e a forma está em declínio... a aposta das artes, sobretudo da pintura e da música, só pode ser a de aproximar-se da matéria». Oposição ao tema aristotélico da matéria e da forma: a matéria é um poder concebido enquanto potencial, enquanto estado indeterminado da realidade, a forma, segundo o seu modo de causalidade, é pensada como acto que figura o poder material. Este dispositivo metafísico é colocado sob o regime do princípio de finalidade.

¹⁹ Descartes: 1996, p.113: «um pouco de tinta deitada sobre um papel» é um artifício do espaço em si. *Representa-nos* o que veríamos propriamente em presença das coisas.

²⁰ Merleau-Ponty: 1964, p.61.

²¹ *Ibidem*, p.74.

²² *Ibidem*, p.52. Podemos ver aqui uma estética das qualidades puras à maneira do *Filebo*, como nos ensina Deleuze (1980, p.376-377): há um segredo de um devir que o *meio* contém, o que o faz funcionar como arquétipo e ser um género de reminiscência.

²³ Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.41.

²⁴ *Ibidem*, p.19.

²⁵ *Ibidem*, p.21.

²⁶ Roland Barthes: 1987, p.142: «A partir desta deslocação (que não deixa de lembrar o movimento de que provém o som) surge ao psicanalista como que uma ressonância que lhe permite 'orientar o ouvido' para o essencial: o essencial aqui é não perder (e fazer perder ao paciente) o acesso à insistência singular, e extremamente sensível, de um elemento prevaemente do seu inconsciente». A escuta do psicanalista consiste neste ouvir o inconsciente do outro e ela só existe com a suspensão do escudo teórico: «navegação feliz, infeliz que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado» (Blanchot: 1984, p.13). A escuta que se revela na teoria deixa de ser imediata para ser diferida.

²⁷ Lyotard: 1992, p.36

²⁸ «L'obedience» (*idem*, 1988, pp.177-192) baseia-se neste sinal aberto sobre a técnica da arte, que se pode ver em Adorno: *Filosofia da Nova Música e Teoria Estética*.

²⁹ Adorno: 1993, p.95.

³⁰ Lyotard, *op.cit.*, p.179.

³¹ *Ibidem*, p.188: «existe um minimalismo do muito complexo... Além do mais existe um conceptualismo inevitável, até na escrita de obras 'pobres', feitas de ruídos obtidos a partir da percussão de quaisquer objectos: o 'indefinido' [*qualunquisme*] sonoro exige a maior reflexão e, por vezes, uma verdadeira axiomática.»

³² *Ibidem*, p.179: «...(digo *destinação* para retomar um termo que cobre a área da reflexão dita estética desde Kant até Heidegger)...».

³³ *Ibidem*, p.181: «O ritmo é devolvido à única escuta imóvel que podemos então qualificar de interior.» (*Ib.*): «Daí o interesse das coreografias de Merce Cunningham, sobre ou ao lado das músicas de John Cage. O ritmo sonoro não se inscreve nas capacidades 'naturais' ou 'culturais' do corpo. O domínio deste último sobre o 'seu' espaço (ou o inverso), por meio de movimentos, é desconcertado». Resta ver o que desencadeia as séries de gestos de Cunningham: «Perante o vazio está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Está só e fora de si. O seu gesto vai na direcção dos outros corpos. Como dançar esse gesto? Como fazer? 'Fazendo-o', diz Cunningham» (José Gil: 2001, p.29).

³⁴ *Ibidem*, p.183.

³⁵ *Ibidem*, p.184.

³⁶ *Ibidem*, p.190.

³⁷ Roland Barthes: 1987, p.144-145: «o que normalmente se ouve (...) não é a presença de um significado, objecto de reconhecimento ou de decifração, é a própria dispersão, o jogo de espelhos dos significantes, incessantemente reproposto por uma escuta que os produz incessantemente, sem fixar nunca o sentido: este jogo de espelhos chama-se *significância* (distinta da significação): ao 'escutar' um trecho de música clássica, propõe-se ao ouvinte que o 'decifre', ou seja, que reconheça (servindo-se da cultura, da atenção, da sensibilidade) a construção, tão codificada (pré-determinada) como a de um palácio em dada época. Mas ao 'escutar' uma composição (...) de Cage, escuta-se um som a seguir a outro, não na sua extensão sintagmática, mas na sua significância bruta e como que vertical». Apreciação análoga na pintura (Lyotard: 1988,153): «O que está assim em jogo, na tarefa de pintar não é, de modo algum, cobrir... o suporte... A aposta é pelo contrário, começar ou tentar começar, aplicando um 'primeiro' toque de cor, deixar chegar outro e outro matiz, deixando-os associar-se segundo uma exigência que é a sua e que deve ser sentida, não ser dominada».

³⁸ Lyotard, *op.cit.*, p.169: «Representa-se sem continuidade, sem memória e sem espírito (nem imagens nem ideias) com o objectivo de limitar ao mais possível o mistério da sensação...somente quicá uma *arqui-epochê* da sensação pudesse enunciar essa proposição.»

³⁹ *Ibidem*, p.163.

O estético como compensação

José Manuel Gomes Pinto¹

1. Habitar a palavra significa permanecer dentro dela. Corresponde a uma miniaturização do sujeito dentro do espaço que esta ocupa. O espaço que ela descreve. Significa alojar-se nela, ocupar o tempo todo *em* ela, não *com* ela. Morar lá. Quer dizer: demorar-nos *em* ela. Isto não corresponde a uma mudança de perspectiva, de deslocação do lugar de tematização. Àquela, por certo, pertence sempre uma mudança na percepção do mundo, mas não uma alteração do mesmo, daquilo que permanece de fora. O mundo permanece. Demora-se.

Habitar a palavra, significa, antes, voltar-se para dentro da própria perspectiva. Não querer sair, demorar-se nos espaços que esta marca, delimita. Resumindo: elisão de toda a intencionalidade. Isto constitui, precisamente, o que filosoficamente cabe no vocábulo *indizível*. Tudo o aquilo para o qual não encontramos uma palavra que emprestar, que se manifesta inexpressável – ou que parece não encontrar expressão alguma –, não permanece fora dos limites da linguagem: habita em ela. Ou melhor, o *indizível* constitui-se no limite das possibilidades do dizer, a saber, na experiência desses limites. Por isso ele é assinalável. Existente. Ele aparece sempre como uma possibilidade estética. O *indizível* corresponde ao estranhamento com que nos surpreendemos *em* a linguagem ao tentar comunicar algo. A que se deve esse estranhamento? Às possibilidades que nos oferecem os modos de dizer. Mas no não esgotamento destes. Essa estranheza devém angústia no momento em que os modos de dizer, na comunicabilidade, nos surgem dotados com o mesmo valor. Qualquer palavra sobra na expressão; toda a palavra se manifesta deficiente. Ou calamos ou falamos indefinidamente. As hierarquias derrubam-se, qualquer forma é legítima, apresenta-se como legítima. O emudecimento de Lord Chandos, na célebre carta de Hugo von Hofmannsthal, corresponde a essa perplexidade: «tudo se

decompunha em fragmentos que por sua vez se fragmentavam, e nada se deixava possuir por um conceito. As palavras isoladas nadavam à minha volta; coagulavam e eram olhos que me fixavam e sobre os quais era forçado a fixar os meus: remoinhos que me dão vertigens quando neles mergulho o olhar, que giram incessantemente e através dos quais se chega ao vazio»².

Esta experiência coloca-nos frente a duas aporias irresolúveis desde o ponto de vista teórico. Primeiro, ou nos encontramos de tal forma afastados da linguagem, que unicamente a vemos como veículo. Posição diametralmente contrária à que anteriormente descrevemos. Aí tudo é exterior, permanecendo o nosso olho – ainda que falsamente – como um limite da realidade. Claro que aí já não importa *como* dizer, apenas nos entretemos em tentar apresentar o que está aí, o objecto. Neste ponto, encontramos-nos no domínio instrumental da utilização da linguagem, onde perdura uma certeza inviolável: seja o que for, não conseguiremos nunca comunicar. Permaneceremos no domínio simples da apresentação. Por outro lado, a linguagem ensina-nos o não esgotamento do querido dizer nas formas possíveis de o dizer. Remete-nos para os limites dessa experiência, por certo, os limites da experiência mesma. Isto é, alude às possibilidades últimas que ela mesma nos oferece. E sem prejuízo: nela somos obrigados a encontrar-nos. Não há exercício da linguagem que não corresponda, também, a um encontro connosco. Jacques Derrida é claro sobre este ponto: «a auto-afecção é uma estrutura universal da experiência. Todo o que é vivo tem a potência de auto-afecção. E somente um ser capaz de simbolizar, quer dizer, de se auto-afectar, se pode deixar afectar pelo outro em geral. A auto-fecção é a condição de uma experiência em geral»³. Aí, a distância relativamente ao querido dizer – imagine-se uma infinidade de ‘objectos’ – é

de tal forma ínfima, que sucumbimos no universo de significação para o qual nos quisermos remeter: o outro. Na síntese que a palavra nos apresenta, não está dada a soma das suas partes: ela é menos do que isso, não chega. Mas na mínima distância que provocamos, emergirá dela essa síntese como diferida: a palavra é mais, agora. Devolvida a nós, extravasa aquilo que se quis dizer. Esta tensão estabelecida entre o excesso e o defeito da palavra, no querido dizer, abre as portas do silêncio. E neste, no emudecimento, a necessidade de o fazer *calar*, de o anular. E é no silêncio (e da necessidade de a ele nos juntarmos) de onde ressurgue, novamente, a palavra. Aquilo que aqui chamamos «habitar as palavras». Insuficiência e simultaneamente excesso diante da experiência que a funda. Quer dizer, insuficiência da palavra, excesso de experiência.

Aquela experiência não pode ir mais além da linguagem. Semelhante suposição afirmaria a existência de um pensamento fora dos limites da nossa linguagem, o que sem qualquer esforço acrescido se manifestaria como uma contradição. De facto, não há pensamento sem (fora) linguagem⁴. A estrutura do pensamento é, necessariamente, logocêntrica. Toda a experiência, bem como todo o pensamento, se efectivam *em* a linguagem. O silêncio mostra-se, desta forma, e a despeito da sua estrutura ambígua, como uma possibilidade de linguagem. Ou constitui-se como uma luta em a linguagem, ou como um reenvio da linguagem a ela mesma: «O silêncio é uma palavra que não é uma palavra, e o sopro um objecto que não é um objecto»⁵. De qualquer das formas, o silêncio permanece também por entre as palavras. O silêncio, por assim dizer, habita todo o discurso. Por isso, podemos afirmar que todo o movimento de leitura é eterno, infinito. Mas também é o da escrita, exactamente pelas mesmas razões⁶. Nesta encerramos o querido dizer – na forma de o fazer –, mas libertamos a palavra, pela fixação, ao mesmo tempo, da sua prisão, da volatilidade da oralidade. Deferimos o discurso, procurando que este se abra, procurando que este se deixe penetrar, numa tentativa de mostrar o que se quis dizer. Este é o sentido mais alargado da comunicação: procurar que o fechamento que todo discurso pressupõe –

pois corresponde, de princípio, a um único indivíduo –, que se abra em direcção ao seu centro, quer dizer, em direcção ao silêncio. E nisto consiste o movimento da leitura: penetrar-nos pelo discurso, habitar, no modo de dizer, nas palavras fixadas, o querido dizer: aquilo que não se deixa apreender. Entre leitor e autor, estabelece-se como que um elo mágico. Ao ensejo do primeiro, corresponde uma exigência do segundo: saber que as palavras se lhe dirigem, dar conta disso: «[...] as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas caminhos desse contágio, dessas passagens. Assim, não somos nada, nem tu nem eu, junto das palavras ardentes que poderiam ir de mim para ti, impressas em uma folha: pois eu só teria vivido para escrevê-las e, se é verdade que elas se endereçam a ti, tu viverás por ter tido a força de escutá-las»⁷.

2. A tensão que acima descrevemos, existe, de forma absoluta, num texto de Bataille *A experiência interior*. Mas isso não se dá de uma forma velada, como seria de esperar. Pelo contrário, ela emerge como a sua condição de possibilidade, como a sua origem. Desde o início desse texto, logo a partir da primeira linha, somos alertados de que todo o esforço que aí se realiza tem uma motivação ruinosa: procura purgar-se a si mesmo. A sua única razão: mostrar que o querido dizer do texto é, precisamente, a tensão que abre todo o exercício do pensar, todo o exercício linguístico: a de narrar o inenarrável, a de comunicar o indizível. *Experiência*, porque vai até aos limites do possível do homem. Porque se abre à auto-afecção e à diferença, para utilizarmos conceitos de Derrida. Disso Bataille nos quer dar conta. *Interior*, porque a própria experiência deve, necessariamente, habitar a palavra, diferenciá-la, reconduzi-la a si. Silêncio que foi quebrado para que volte a emudecer, mas na leitura. Interior, porque permanece dentro dos limites do indivíduo, única forma de procurar atingir o universal. Em suma, interior porque visa a comunicação. O enigma fica patenteado, exposto até. Esse é o esforço de Georges Bataille. Mas não é o enigma em si mesmo, apenas a forma do seu deixar-se ver. Quer dizer, todo o esforço da escrita em Bataille consiste em fazer aparecer a forma do enigma. E a única perplexi-

dade que nos causa é precisamente essa: que o enigma se deixe ver. Diz Derrida que o esforço de Bataille se concentra no «dever de encontrar um discurso que mantenha o silêncio»⁸. E isto significa que enigma fica por resolver, que tampouco se queira resolver. O discurso de Bataille, não se apresenta, desta forma, um texto propedêutico – ele não habilita. Tampouco é um texto iniciático – ele não prepara. Surge somente como um texto descritivo. Um esforço de descrição daquilo a que chama a *expérience interieur*. Experiência que necessariamente é sua, lhe pertence interiormente, permanecendo nele, não fosse a palavra... E é, exactamente, nesse esforço da descrição simples que a tensão da sua escrita se concentra. Apresentação do deserto, de um espaço infinito onde devemos habitar a palavra⁹.

Não há habilidade, no autor, em nos prender com fáceis compromissos morais. Tampouco se quer dar um valor acrescido ao texto, como se as palavras estivessem mortas e a narração acabada. Existe, sim, uma responsabilidade dada ao leitor, uma exigência que lhe é feita. Sem lhe fazer qualquer concessão, diz: «Este livro é a narração de um desespero»¹⁰. Nada mais podemos esperar. Ou por outra, devemos *querer e poder* esperar tudo. *Narração de um desespero...* Haverá alguma outra experiência humana onde a experiência do emudecimento melhor se faça sentir? O desespero é, por necessidade lógica, inenarrável. Lá, onde não existe esperança, a palavra dissipa-se. O que ela quer aí apresentar não tem qualquer valor. O desespero é um estado de ausência total de palavras, de lugares, de movimentos, de esperanças. Um espaço infinito e deserto. Também por essa razão ele é o que melhor permite tomar a palavra, andar em seu redor, falar dela continuamente, mas num movimento de irreferência pura. É ele que alimenta, também, todo o discurso. Esse desespero nasce duma experiência que Bataille apresenta em forma de uma enorme obviedade: que o mundo se nos manifesta como um enigma a resolver¹¹. Uma vez mais nos reencontramos com o esforço da escrita, com a tensão da comunicação. Porque toda a experiência consiste nesse confronto discreto e directo com o enigma. Porque toda a experiência evidencia o descontínuo do

mundo. É isso que também quer apontar Jacques Derrida quando põe em jogo a «estrutura geral da auto-afecção»¹². Uma experiência – em forma de constatação – que é obviada propositadamente. Como dissemos, ela é só apresentada em tangente. Dificilmente poderá ser apresentada doutra forma. As palavras tocam-lhe ao de leve¹³. A descrição exaustiva e totalizante deste confronto, conduzir-nos-ia a uma suspensão – e a uma consequente dispersão – daquilo que realmente importa: habitar já dentro do enigma¹⁴. Sem quaisquer mediações o problema aparece assim formulado: «Se perguntar face a um outro: por qual via se acalma nele o desejo de ser tudo?»¹⁵. Contingência, *discontinuum* no processo de constituição do mundo, particularidade do sujeito frente à universalidade da experiência, tudo isto surge como o prelúdio de uma longa viagem a percorrer, uma viagem que se quer feita dentro dos limites traçados pelo confronto entre desejo e razão, entre vontade e poder. Renunciar, como nos diz, as essas *ilusões nebulosas*¹⁶, que tornam a vida, por outro lado suportável, funda o ‘objecto’ – aquilo que este quer visar, aquilo que se pretende nomear, ainda que sem nunca o conseguir – do texto: a confissão de um sofrimento: «O sofrimento, que se confessa, do desintoxicado é o objecto deste livro»¹⁷. Ou, melhor, a confissão progressiva e lenta desse sofrimento. É, pois, a narração de um desespero, cujo objecto se constitui como uma confissão, ou um confessar-se lento, do sofrimento aí sentido. Sofrimento que emerge perante o grande enigma com o qual já experienciámos o mundo, mas que também é o mundo. Enigma que nos torna conscientes das possibilidades que ao homem lhe são dadas de apreender o mundo, ou os seus múltiplos modo de ser. Consciência que nos faz cair – que nos faz reduzir – ao no silêncio, habitando apenas as palavras: «Tudo desabava! Acordei diante de um enigma novo, e este, soube logo que era insolúvel: este enigma era tão amargo que me deixou numa impotência tão abatida, que eu o senti como se Deus, se ele existe, o teria sentido»¹⁸. Esta impotência constitui a própria experiência, a surpresa, o tudo pôr em causa. Impotência que constitui o cerne próprio do desespero que o livro quer e deseja narrar. O esforço da escrita no texto de Bataille é, precisamen-

te, esse: o de nunca permanecer na indiferença, no não distinguir nada – que só essa viagem nos pode causar¹⁹ –, mas em prosseguir no esforço de o dizer, no esforço por mostrar que se habitou o deserto. Que, apesar disso, não nos rendemos²⁰, prosseguimos, aceitamos. Querer voltar a tomar a palavra. Voltar da experiência que nos fez emudecer, tomando de novo a palavra. Duas passagens deste fragmentário texto mostram aquilo que tentámos expressar. Assim: «Da firmeza do desespero, experimentar o prazer lento, o rigor decisivo, ser duro, e antes fiador da morte que vítima. A dificuldade, no desespero, é a de ser inteiro: no entanto, as palavras, à medida que escrevo, faltam-me [...] O desespero é simples: é a ausência de esperança, de qualquer *engodo*. É o estado das vastidões desertas e – posso imaginar – do sol»²¹. Mas já antes nos dá o acorde para todo o desenrolar da viagem na experiência da crise da palavra: «Chamo experiência uma viagem ao término do possível do homem. Cada um pode não fazer esta viagem, mas se a faz, isso significa negar as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Por ser negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência tendo uma existência positiva, torna-se positivamente o valor e a *autoridade*»²².

3. Se no ponto anterior nos concentramos em tentar decifrar o ‘carácter’ do texto em Bataille, mais aporético e fragmentário que apodíctico e homogéneo, pretendemos agora centrar-nos na análise da seguinte afirmação, procurando que nos conduza ao cerne da sua significação. Eis a expressão: *a experiência no extremo do possível pede...*

Lá, em ele, devemos dizer. Ou seja, a renúncia que nos anuncia só se dá no limite do possível, enquanto ela for experiência desse limite último. Isto é, o «pedido» devém exigência, a «vontade» devém, em última instância, necessidade. Mais tarde a própria renúncia vai-nos aparecer como um método, melhor, o próprio método. Assim, devemos dirigir a nossa atenção para o sentido do fragmento: *extremo do possível*. Aí, a renúncia a «querer ser tudo» tem lugar. Compreendido e determinado o sentido do primeiro, estará assegurada a compreensão do texto. Pelo menos a partir do lugar desde onde lhe dirigimos a nossa atenção. Vejamos: «A

experiência interior responde à necessidade em que me encontro – e comigo a existência humana – de colocar tudo em jogo (em questão), sem repouso admissível. (...) Os pressupostos dogmáticos deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido»²³. Existe uma correspondência clara entre a «renúncia a querer ser tudo» – da qual ainda desconhecemos todo o seu valor – e a necessidade humana de «colocar tudo em questão» a que a experiência interior nos remete. A primeira conduz-nos à experiência dos possíveis; a segunda, aos possíveis da experiência. A primeira tem uma função destrutiva; a segunda uma função fundadora: mostra que os limites apresentados pela primeira não são senão limites espectrais²⁴, falsos, ou melhor, aparentes, efémeros. E isto dá-se assim que experienciabilidade dos possíveis lhe mostre –ou lhe possa mostrar– tudo o que de novo existe, assim que lhe restitua todas as possibilidades da experiência. A experiência última das possibilidades (dos possíveis) visa a abolição de todo o confronto epistemológico: entre sujeito e objecto já não ‘deve’ mediar a categoria que o subsume – prescrevendo-lhe assim uma limitação –, limitando o objecto, instituindo –o. Essa divisão deve ser substituída por uma fusão entre eles, uma fusão que não esteja mediada por algo que o homem prescreve de antemão a todo o contacto ‘possível’ com o objecto. Já que aí o ‘possível’ não passaria de uma pura categoria formal. É apenas uma categoria mais com a qual subsumimos qualquer objecto. Este é o sentido da «evidência» que no texto de Bataille se nos mostra como uma das formas do enigma. Por outro lado a *experiência interior* – «essa viagem ao fundo do possível do homem» – tem como objecto o próprio homem. Ele é o seu ponto de partida (enquanto sujeito) e o seu *terminus a quo*. O homem observando-se a si mesmo, procurando conhecer-se, buscando quanto de si existe nele. Este sujeito que faz a busca, procura o universal no particular. O sujeito que se procura determinar, deseja saber do que é capaz. Essa *viagem*, uma viagem ao centro do próprio sujeito. No fundo, um processo de reflexão, de meditação. Mas a estrutura própria do sujeito exige um processo não mediado, ou seja, sem qualquer

artifício que lhe seja exógeno. No interior do sujeito encontra-se, desta forma, a origem e disposição de toda a procura, pelo que nenhuma categoria lhe pode servir. Estas, pelo contrário, constituem já um limite dele se compreender a si mesmo, dele se entender consigo mesmo. Toda a crítica de Bataille ao pensamento moderno, assenta precisamente neste ponto: que seja útil iniciar uma viagem de encontro ao de si mesmo quando se já vai munido de artefactos construídos pelo sujeito. Melhor, que a razão consiga unir aquilo que a experiência mostra como descontínuo, que a discursividade consiga relatar (universalizar) a individualidade da experiência, que a evidência se mostre enquanto tal. Artefactos que permitem uma aparentemente focagem do homem. Utensílios que apenas servem para separar o sujeito dele mesmo, procurando a todo o momento que este se institua como objecto, impossibilitando que este se realize na plenitude do ser o que é, não dando lugar à negatividade: «O movimento recomeça a partir daí; o saber novo, posso elaborá-lo (acabo de fazê-lo). Chego a esta noção: sujeito e objecto são perspectivas do ser no momento da inércia; o objecto visado é a projecção do sujeito *ipse* querendo tornar-se tudo, e toda representação do objecto é fantasmagoria resultante desta vontade ingénua e necessária (se colocamos o objecto como coisa ou como existente, pouco importa); é preciso chegar a falar de comunicação, compreendendo que a comunicação suprime tanto o objecto quanto o sujeito (é o que se torna claro no auge da comunicação, quando, na verdade, há comunicação entre sujeito e objecto de mesma natureza, entre duas células, entre dois indivíduos)»²⁵. A distância criada por semelhante processo é bem patente em toda a filosofia cartesiana²⁶. Afinal, a dúvida é resolvida mediante o recurso a uma instituição inominável, relativamente à qual a existência humana – e com ela toda a experiência – fica adscrita e fundamentada. Desta forma justifica-se e simultaneamente erige-se todo o campo da experiência possível, já que *o sem nome* surge como o último possível da experiência. Quer dizer, estaria justificada a unidade e continuidade do mundo. Desta forma, a necessidade de conhecimento inerente ao Ser, corresponderia ao último e

supremo auto-conhecimento. Toda a experiência interior estaria condenada ao esforço de indagar dentro de uma estrutura que não lhe pertence, a do indizível. Quer dizer, apresentar-se-ia, para nós, como objecto a conhecer, como o limite do possível, anulando tudo o resto. Ainda que a evidência estivesse assegurada. Bataille observa que esta circularidade cai por terra, já que o sujeito que suporta e fundamenta a ‘procura’ é, em si mesmo, incognoscível. Deus não pode se constituir-se como objecto. E esta constitui a única via dele tomar conhecimento. De Deus não há experiência. Pelo que a unidade pressuposta é ilusória. De outra forma permaneceria, também, o homem afastado do conhecimento de si. Condenado sempre ao fracasso nos seus esforços. É esta a ressalva que nos faz Bataille – logo desde o início – na utilização da palavra «mística», quando faz equivaler a «experiência interior» com «aquilo que habitualmente se chama *experiência mística...*»²⁷. «Livre de amarras», significa livre de todo o fundamento, livre de todo elo mediador estranho ao próprio homem, estranho a toda a experienciabilidade humana. Nenhum objecto, que por natureza seja incognoscível se pode constituir como um objecto de experiência: ele não é nunca do domínio de experiência, do contacto, de conhecimento. Permanece sempre de fora, afastado de toda a experiência possível. Não pode, desta forma, constituir-se como um dos possíveis da experiência, já que não se institui como um limite²⁸, mas apenas como um vazio. O contrário significaria a aniquilação, em verdade, de todos os modos de ser do homem, de todas as figuras humanas. Ora, pelo contrário, o possível abre-se no domínio restrito²⁹ da experienciabilidade; tudo o que jaz para lá desta linha, encontra-se no domínio da impossibilidade: permanece enquanto ausência de possibilidade³⁰. Para este não existe nem palavra, nem figura; não constitui qualquer modo de ser. A atenção prestada relativamente ao conhecimento desse ser supremo – ou da sua mera possibilidade – deve deslocar-se, por necessidade intrínseca, em direcção a um novo conceito: o de não-conhecido. Este com contornos bem distintos daquele que anteriormente referimos. O não-conhecido remete para a plurivocidade dos modos de ser, aponta para uma figura

possível, mas também para a possibilidade de uma figura, uma vez que abre o espaço para a sua própria consumação. No não-conhecido está já dada figura do seu desvanecimento. Constitui-se como possibilidade pura. O desconhecido não postula um elo transcendente de união, já que emerge, somente, de uma possibilidade de experiência. Podíamos ler aqui o fundamento de todo o princípio de razão. Nesta perspectiva, tudo o que (ainda) não tem um princípio explicativo pertence ao domínio do (ainda) não experienciado. Na verdade é da suposição deste – enquanto ponto de partida – que surge toda a acção humana; é da sua origem que emerge toda a possibilidade: «O conhecimento em nada é distinto de mim mesmo: *eu sou-o*, é a existência que sou»³¹. O não-conhecido é, ele mesmo, a origem e condição de possibilidade de toda a experiência interior, que se mostra como a única experiência fundadora. No desejo de o querer anular, o sujeito inicia o percurso que o conduzirá aos seus próprios limites, à «experiência nua, livre de amarras» de que há pouco nos falava.

Nas poucas páginas que Bataille dedicou a Descartes faz o seguinte comentário: «Descartes imaginou o homem como tendo um conhecimento de Deus prévio ao que ele tem de si mesmo (do infinito antes do finito). Todavia, ele próprio era tão ocupado que não pôde representar-se a existência divina – para ele, a mais imediatamente conhecível – no seu estado de total ociosidade. No estado de ociosidade, esta espécie de inteligência discursiva que se liga em nós à actividade (como o diz, com rara felicidade, Claude Benard, ao “prazer de ignorar” que obriga a buscar) não passa de uma trolha inútil, uma vez o palácio acabado. Por pior colocado que eu esteja para isto, gostaria de ressaltar que, em Deus, *o verdadeiro saber só pode ter por objecto o próprio Deus*. Ora, este objecto, qualquer que seja o acesso que Descartes imaginou, permanece ininteligível para nós»³². Permanece ininteligível, precisamente, porque não se pode constituir como o «objecto». Todo o objecto deve fazer frente, é possibilidade pura. De outra forma, se fosse possível um conhecimento de Deus, do fundamento, tudo permaneceria, em nós, inalterável. Ele seria o suporte. A unidade

da experiência assegurada, a experiência do tédio, fundada. Esse seria o perfeito estado de «ociosidade». Esse *prazer de ignorar* funda em nós o pôr em obra das nossas possibilidades. Este abre a experiência, não do mundo, mas de nós *em* ele. Por esta razão ele se nos comunica, ele fala em nós. Mas não se manifesta como transcendência, como condição de possibilidade, mas sim uma imanência pura, como constitutivamente presente, inominável. É este o peso que arrasta a escritura do texto. Diz Bataille numa pequena passagem: «Eu carrego em mim, como um fardo, o cuidado de escrever um livro. Em verdade, eu sou agido»³³. É *agido*, para voltar a tomar a palavra. O sentimento de aborrecimento que mora na presunção da existência de Deus e da possibilidade de acesso a ele – cuja única verosimilhança somente a podemos encontrar na ideia de uma linguagem adâmica – é clarificado na seguinte passagem: «Não sei se Deus existe ou não, mas, supondo que exista, se lhe imputo o conhecimento exaustivo de si mesmo, e se ligo a este conhecimento os sentimentos de satisfação e de aprovação que se somam em nós à faculdade de apreender, um sentimento novo de insatisfação essencial apodera-se de mim»³⁴. Como um todo acabado, na pressuposição da existência de Deus, a nossa *miséria* seria ainda maior e menos suportável, pois teríamos de compreender o mundo como superfície, como pele sem carne. Aí toda a nossa existência estaria descarnada: «Se nos é necessário, em algum momento da nossa miséria, colocar a existência de Deus, é sucumbir em uma fuga bem vã submeter o incognoscível à necessidade de ser conhecido. É dar à ideia de perfeição (onde prende a miséria) a preponderância sobre toda a dificuldade representável e, ainda mais, sobre tudo o que existe, de modo que, fatalmente, cada coisa profunda desliza, do estado impossível em que a existência a percebe, para facilidades tirando a sua profundidade daquilo que elas têm por finalidade suprimir»³⁵. O que se joga é a dignidade. Apreender o fundamento como que inerte, corresponderia à mediocridade pura. Inércia pura, anulação de toda a experiência, absoluta indiferenciação. Já não se trata de apontar para, de determinar a meta para a qual nos dirigimos, mas sim de habitar o

problema, de permanecer nele, deixando que essa tensão se constitua como a fundadora de todo o caminhar. Não se trata de resolver o problema, mas de deixar que o problema nos dissolva a nós. De recuperar a palavra³⁶. Toda a tensão se centra no binómio conhecido/desconhecido, uma tensão «nua, livre de amarras, mesmo de origem». Porque o desconhecido é a condição de possibilidade do conhecido, portanto, origem de toda a actividade, de toda experiência possível: «A vida vai se perder na morte, os rios no mar e o conhecido no desconhecido. o conhecimento é o acesso ao desconhecido. o contra-senso é o resultado de cada sentido possível. É uma tolice esgotante que, quando visivelmente faltam todos os meios, pretenda-se entretanto saber, em vez de conhecer a sua ignorância, de reconhecer o desconhecido. Mais triste, porém, é a enfermidade daqueles que, se não têm mais meios, confessam que não sabem, entrincheirandose, no entanto, tola-mente, naquilo que sabem. De qualquer modo, o facto de que um homem não vive com o pensamento incessante do desconhecido faz ainda mais duvidar da inteligência, na medida em que ele mesmo é ávido, mas cegamente, de encontrar nas coisas a parte que o obriga a amar, ou o sacode com um riso inesgotável, a do desconhecido. O mesmo acontece com a luz: os olhos só possuem dela reflexos»³⁷. É na determinação do «desconhecido» como possível que assentam os modos de compreensão do texto. A experiência do emudecimento surge da constatação dos limites que se traçam nessa experiência fronteira. A abertura de toda a experiência desemboca, precisamente, na experiência dos possíveis. Estes, por outra parte, constituem-se nas possibilidades dos modos de ser que a figura do «desconhecido» assume. A «autoridade» – que também pode ser lida como um compromisso ético – deve entender-se como o encontro do indivíduo consigo mesmo, isto é, num reencontro que tem lugar nos limites dele mesmo, que por isso se deve anular a cada momento, reconhecendo-se nas múltiplas formas de ser, ou tal e como nos diz: «Supressão do sujeito e do objecto, único meio de não chegar à possessão do objecto pelo sujeito, quer dizer, de evitar a absurda corrida do *ipse* querendo tornar-se o tudo»³⁸. A comunicação, assim, deve ser entendida

como e na relação imediata que sujeito e objecto mantêm. Mas numa relação em que o sujeito se despoja de si mesmo, anulando-se, caminhando em direcção à renúncia, aceitando o desconhecido como ponto de partida e como ponto de chegada; pois só este se pode configurar como sendo o *extremo do possível*. Onde existe a certeza de que o caminhar se tem de realizar, onde estamos certos de que ganhamos algo, de que não perderemos nada, onde nos podemos constituir como homens. A renúncia a querer ser tudo assenta, justamente, na consciência de que podemos ser tudo, de que a experiência se constitui, precisamente, aí. No limiar a *experiência interior* estabelece-se como uma luta da razão consigo mesma. O projecto que ela cria somente ela tem o poder de destruir. Servindo-se dos seus artifícios, a razão discursiva, ao estabelecer o sujeito como pedra angular de todo o edifício, erige o objecto seu único correlato; instituindo-se, ela própria, como objecto. Mostrando desta maneira a falha que a constitui, e portanto: «A experiência interior é conduzida pela razão discursiva. Só a razão tem o poder de desfazer a sua obra, de destruir o que ela edificara. A loucura não tem efeito, deixando substituir os destroços, atrapalhando, com a razão, a faculdade de comunicar (talvez ela seja, antes de tudo, ruptura da comunicação interior). A exaltação natural ou o embriagamento têm a virtude dos fogos de palha. Sem o apoio da razão, nós não atingimos a “incandescência sombria”»³⁹.

4. Um projecto com estrutura semelhante encontramos-lo em Ludwig Wittgenstein e no *Tractatus*. Este texto constitui a prova de que toda incursão no domínio da razão discursiva, se deve apresentar como a aniquilação dela própria, como a sua superação. Também em Wittgenstein o projecto não é o de desfazer a noção de objecto, anulá-lo. Mas a de procurar mostrar, como faz Bataille, que aí – no limite da objectualidade – se constitui a abertura aos possíveis. Pretende mostrar, pelo contrário, que num edifício já construído, nada tem valor. Não se quer derrubar toda a estrutura racional, mas sim superá-la, pondo a nu todas as suas brechas e utilizando para tal a sua própria estrutura. Duas posições distantes entre si, mas que procuram mostrar que, nos limites estritos da racionalidade, da

lógica, do pensamento discursivo, o que fica de fora, constitui, de facto, o que realmente importa. Queremos mostrar que estes dois autores coincidem no projecto, que se dão conta de que aquilo a que temos acesso fica para lá dos limites que traça a discursividade. Que as palavras nos falham, mas que por isso mesmo devemos permanecer nelas, habitando-as. Como nos diz Bataille: «a comunicação é um facto que não se acrescenta de modo algum à realidade humana, mas a constitui»⁴⁰. Também o *Tractatus* marca de forma clara o «fim da razão»⁴¹, entendida esta como a possibilidade de conhecer e da sua expressão. Para Wittgenstein, a enunciação só pode referir «o que é o caso», para além dessa linguagem possível, não há qualquer «significatividade». Nada do que podemos «sentir» se constitui como objecto para o pensamento. Aquilo que se manifesta, logo num primeiro momento, é a tentativa de marcar os limites, de *humanizar*, de uma vez por todas, o homem. O «sentido» daquilo que realmente importa não está dado pelo simples contacto com o mundo. Não existe possibilidade de a ele poder aceder, pelo menos, não com as estruturas racionais tradicionais. A capacidade discursiva do ser humano cinge-se, agora, ao finito mundo do «que é o caso». Só no acontecer se pode manifestar a razão. A razão mostra-se como a capacidade de tomar conta do mundo, não de um mundo «unitário» – o *medium* humano – mas sim do «mundo-totalidade-dos-factos-no-espaco-lógico»⁴², isto é, um mundo ausente de qualquer valor, um mundo onde tudo vale o mesmo. Em suma, onde não existem hierarquias⁴³. O que é afirmado, em última análise, é uma impossibilidade de «comunicação», a impossibilidade de um operador comum a todos o seres humanos. *Comunicar* é pôr em espaço público aquilo que é, por essência, privado. Este, no *Tractatus*, pertence ao domínio do indizível, ao domínio daquilo que não «é o caso». A Lógica, o limite da razão, é a tangente que limita toda essa possibilidade: todo o pensamento é pensamento lógico e como tal, completamente desprovido de todo o valor. Não há um pensamento – uma realidade – que assuma mais valor que outro; as hierarquias são fantasmas construídos, são absolutamente alheias ao que realmente é: «Não

pode haver uma hierarquia das formas das proposições. Só daquilo que nós próprios construímos se pode ter uma antevisão. A realidade empírica é limitada pela totalidade dos objectos. Este limite revela-se de novo na totalidade das proposições elementares. As hierarquias são e têm de ser independentes da realidade»⁴⁴. Porém, a Lógica assume uma outra «função», um outro *criterium* que se apresenta como uma «negatividade positiva». Isto é, na sua tarefa de delimitar as fronteiras, mostra o que é místico⁴⁵; e traz ao mundo toda a «expressividade» que nele não cabe, nem pode, por definição, caber. Aqui a metáfora da fronteira mostra-se pertinente, pois aponta para o *outro* lado. A fronteira não limita obscurecendo, mas sim clarificando. É o *outro* que se institui como fenda na homogeneidade do domínio da comunicação e do conhecimento, mas que, por outro lado, se manifesta como imanente nessa transcendência. Não são veladas as palavras de Bataille a este propósito, pelo contrário, as suas palavras mostram uma coincidência luzida: «a tua vida não se limita a esse inapreensível fluxo interior; ela também se derrama para fora e abre-se incessantemente ao que escorre ou jorra da tua direcção»⁴⁶. Não existe qualquer possibilidade de *comunidade* de interesses, não há como conhecer o «sentido» da totalidade de um acontecer e, se o há, é meramente lógico, nunca teológico ou histórico e, como tal, completamente desenraizado da emergência da «origem»: o que existe, o que realmente se pode intentar, não é mais que um esforço de expiação, um esforço de auto-expiação. A haver uma História – uma unidade na comunicação – teria de estar completamente fora do mundo, e por isso, da linguagem. Isto é, teria de estar para além dos limites da lógica. A História constitui um problema transcendental, isto é, ela é a marca de uma forma de imanência. As dificuldades de Bataille obtêm aí o seu fundamento, já que a anulação de toda a transcendência deixa o sujeito perante a perplexidade de não poder deixar de ver a História como uma imensa acumulação de factos sem qualquer sentido: «posso cada vez menos evocar um facto histórico sem ser desarmado pelo abuso que existe em falar de coisas apropriadas ou digeridas. Não que eu fique chocado com a

parte de erro: ela é inevitável»⁴⁷. O que sim parece claro é que essas análises lógicas dão passo a uma completa fragmentação da *comunidade* extralinguística, mas onde permanece, ainda que seja como uma miragem desejada, esse impulso para as origens. A fragilidade da unidade de uma existência, no texto de Bataille, tem correspondência com esse frágil enraizamento da sua origem, enraizamento que é consumado pela experiência interior: «O que se chama um “ser” não é nunca simples, e só ele tem a unidade durável, somente a possui imperfeita: ela é trabalhada pela sua profunda divisão, permanece mal fechada e, em certos pontos, atacável de fora»⁴⁸. Se a Lógica é a lei que rege todo o pensamento, se ela é a forma da legalidade⁴⁹, é também, enquanto paradigma, o símile de como as «coisas» funcionam *em* a Ética; ou melhor, coincide com a estrutura⁵⁰ da própria Ética. A Lógica é o limite estrutural interno e externo (interno enquanto marca o pensável e o não-pensável, externo porque aponta para o que está) do mundo e da linguagem. Mas, enquanto estrutura de necessidade é exemplo⁵¹, *analogon*, de como as coisas devem ser no domínio ético. A Lógica dá-nos assim a possibilidade de poder, por analogia, julgar eticamente: do absolutismo necessário das suas leis, podemos compreender o absoluto juízo ético⁵² (ou o absoluto juízo da ética). A lógica converte-se num critério que possibilita um juízo absoluto⁵³. Noutra terminologia, a lógica revela-se, *em* o domínio ético, como a possibilidade de uma linguagem negativa, não uma linguagem que refira *o que é o caso*, mas sim uma forma de expressar que, de todo em todo, pode «apontar». «Aponta» para uma teoria negativa, para uma forma de presença: a *transcendência* da Ética, revela-se, seguindo estas directivas, uma forma de *imanência*. Esta não permite, contudo, a possibilidade de uma enunciação positiva: «Se o bem e o mal alteram o mundo então só alteram os limites do mundo, não os factos, não o que pode ser expresso na linguagem. Em resumo, o mundo tem que tornar-se de todo num outro, por meio do bem e do mal. Enquanto todo tem de ter, por assim dizer, um crescente e um minguan-te. O mundo dum homem feliz é diferente do dum homem infeliz»⁵⁴. O limite interno

apresenta-se como uma forma de «revelação»: da linguagem ao silêncio não há «ponte», o que existe é somente um salto, uma transgressão dos limites. Os limites da razão são aqui os limites do mundo dizível. Para o que realmente importa não há, nem pode haver, qualquer teoria. A ciência não esgota todo o campo «absoluto» do homem, apenas lhe marca uma possibilidade de o chegar a conhecer. A consciência de Bataille mostra-se na distinção que realiza entre «experiência interior» e «filosofia», mostrando que à primeira, as palavras apenas a tocam em tangente, mostrando o progressivo silenciar, mas conduzindo, nesse caminho à palavra: «a diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no facto de que, na experiência, o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento»⁵⁵. Assistimos a uma inversão completa da ordem mundo. O que parecia ser a base, mostra-se, neste momento, como uma falha de sentido: é o abismo que se manifesta perante a impotência do homem enquanto habitante do «mundo-totalidadedodos-factos-no-espaço-lógico». LudwigWittgenstein é peremptório, tal como o foi Georges Bataille: «Como posso ser um lógico se ainda não sou um homem! Antes de tudo tenho que aclarar-me a mim mesmo»⁵⁶. É o que Jacques Derrida chama de «interioridade pura da auto-afeccção», da qual diz que «não cai na exterioridade do espaço e naquilo que chamamos o mundo, que não é outra coisa que o fora da voz»⁵⁷. Toda e qualquer manifestação humana é sempre uma manifestação de «vida», uma manifestação daquilo que não se deixa pensar; por isso, a Ética e a Estética são, elas próprias, transcendentes (mas em tangente) à Lógica. Na base de tudo não está a Lógica, mas sim aquilo que não se deixa dizer: o fundamento da lógica é a ética, na base da linguagem está o silêncio⁵⁸, na origem da ciência está o misticismo. O fim da razão revela-se, pois, na necessidade existente de uma ruptura com um sistema que tudo contenha. É aí onde ela não pode chegar: o seu fundamento não cabe dentro dela mesma, é o *seu* limite. A razão sucumbe ao seu fundamento. O que possibilita não pode, por princípio interno, possibilitar-se a si mesmo. É neste mistério

que a experiência surge como o único elemento catártico: «purificar a linguagem é purificar-se a si mesmo»⁵⁹. A ruína da razão é, numa palavra: a certeza de que só pode falar do que não interessa. Ou na formulação de Bataille: «Na experiência, não há mais existência limitada»⁶⁰. A reconciliação entre razão e experiência dá-se do domínio da experiência estética. É a estética que fornece a ligação, que se manifesta como compensação. Se recordarmos Friedrich Schiller depressa nos daremos conta que assim é. O acesso à beleza constitui o modo de chegar a unir as experiências e de possibilitar, de novo, uma nova união. Numa palavra: ela possibilitará a palavra, já que é ela que possibilita sempre a esperança no dizer. Diz Schiller: «através da beleza, o homem sensível vê-se conduzido à forma e ao pensamento; através da beleza, o homem espiritual vê-se reconduzido à matéria e devolvido ao mundo dos sentidos. [...] A beleza estabelece a ligação entre os dois estados opostos da sensação e do pensamento, e contudo não existe nenhum meio-termo entre ambos. Aquela é apreendida através da experiência, este directamente pela razão»⁶¹. Existe forma mais simples de justificar a necessidade das palavras e de compensar a sua futilidade?

¹ Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Departamento de Ciências da Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação.

² Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*. Lisboa: Hiena, 1990, pp. 31/1.

³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 236.

⁴ Esta ideia encontramos-na presente em «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos humanos» de Walter Benjamin: «Uma existência que não tenha qualquer relação com a linguagem é uma ideia, mas esta ideia ainda que permaneça ela mesma no círculo das ideias, cuja circunferência marca a ideia de Deus, não pode frutificar». Walter Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen». In *Gesammelte Schriften*, II. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, pp., 140-157, p. 141. Quer dizer, mostra-se infrutífera precisamente porque teria de ser pensada em a linguagem, como não pertencente a ela. Um esforço inútil.

⁵ Georges Bataille, «L'expérience intérieure». In Georges Bataille, *Oeuvres Complètes* (vol. V).

Paris: Gallimard: 1973, pp. 7-187, p. 113. a partir de agora sob a sigla EI.

⁶ «Tudo se passa como se aquilo que nós chamamos linguagem não pudesse ter na sua origem e no seu fim mais que um momento, o modo essencial mas determinado, um fenómeno, um aspecto, uma espécie de escritura (l'écriture)», Jacques Derrida, op. cit., p. 18.

⁷ EI, p. 113.

⁸ Jacques Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve». In Fred Botting & Scott Willson, *Bataille: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1997, pp.102-138, p. 114.

⁹ Há um texto de Michel Foucault que não me resisto aqui a citar: «o olho extirpado ou invertido é o espaço da linguagem filosófica de Bataille, o vazio que se verte e se perde, mas de que não cessa de falar – um pouco como o olho interior dos místicos ou espirituais, diáfano ou iluminado, marca o ponto onde a linguagem secreta da oração se fixa e se aferra numa comunicação maravilhosa que o faz calar. Igualmente, mas de uma maneira invertida, o olho de Bataille desenha o espaço de pertença da linguagem e da morte, ali onde a linguagem descobre o seu ser na transposição dos limites: a forma de uma linguagem não dialéctica da filosofia». Michel Foucault, «Préface à la transgression». In Michel Foucault, *Dits et Ecrits I (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 261-278, p. 275.

¹⁰ EI, p. 11.

¹¹ Idem.

¹² Cfr., op. cit., p. 235ss.

¹³ Diz Michel Foucault, «Talvez ela defina o espaço de uma experiência na qual o sujeito que fala, em lugar de se expressar, se expõe, onde vai ao encontro da sua própria finitude e onde, sob cada palavra, se encontra remetido para a sua própria morte», loc. cit., op. cit., p. 277.

¹⁴ Giorgio Agamben, nesta direcção, diz-nos: «Isso significa que o enigmático se refere exclusivamente à linguagem e à sua ambiguidade, mas não àquilo que se entende na linguagem, o qual em si não só está privado de mistério, mas inclusive é totalmente indiferente à linguagem que o deveria expressar». «Idea del Enigma». In Giorgio Agamben, *Idea de la Prosa*. Barcelona: Península, 1989, pp. 91-94, p. 91.

¹⁵ EI, p. 10.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ EI, p. 11.

¹⁹ Esta experiência do emudecimento podemos encontrá-la em diversos autores, ainda que apresentada de uma forma completamente distinta. O mais emblemático parece-nos ser o de Wittgenstein. Mais adiante tentaremos confrontá-los, não tanto para mostrar as duas concepções,

mas para elucidarmos a estrutura de um problema comum.

²⁰ EI, p. 48: «Mas em mim tudo recomeça, nada, nunca, está feito»

²¹ EI, p. 50/1.

²² EI, p. 19.

²³ EI, p. 15.

²⁴ Quer dizer, que lhe vêm de fora, que não constituem, realmente, um limite da experiência ou uma experiência desse limite, mas que são impostos ao sujeito, exteriormente, limitando a seu experienciar, quer dizer, obstruindo todas as suas possibilidades.

²⁵ EI, p. 68.

²⁶ EI, 124: «esse espírito de contestação, que foi o gênio atormentado de Descartes».

²⁷ O que nos diz a este respeito é claro, EI, p. 15: «Entendo por experiência interior aquilo que geralmente se chama de experiência mística: os estados de êxtase, de arrebatamento, pelo menos de emoção meditativa. Mas penso menos na experiência confessional, à qual foi preciso ater-se até agora, do que numa experiência nua, livre de amarras, mesmo de origem, a qualquer religião que seja. É por isso que não gosto da palavra mística».

²⁸ A ser assim, ainda se poderia falar de uma experienciabilidade, que haveria experiência desse limite enquanto limite.

²⁹ Referimo-nos, claro está, ao domínio que lhe cabe, não que esse domínio seja restrito, senão que ela se restringe a ele, só dentro dos seus limites tem lugar.

³⁰ Jacques Derrida afirma: «E já se pressente, neste prelúdio, que o *impossível* meditado por Bataille terá sempre esta forma: como, depois de ter esgotado o discurso da filosofia, inscrever no léxico e na sintaxe de uma língua, a nossa, que foi também a da filosofia, aquilo que excede, contudo, as oposições dos conceitos dominados por esta lógica comum? Necessário e impossível, este excesso deveria abrir o discurso numa estranha figura». Jacques Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve». In Fred Botting & Scott Willson, *Bataille: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1997, pp.102-138, p. 103/4.

³¹ EI, p. 128.

³² EI, pp. 125. O sublinhado é nosso.

³³ EI, p. 75.

³⁴ EI, pp. 126.

³⁵ EI, pp. 126.

³⁶ Diz Jacques Derrida «Mas é necessário falar. “A inadequação de toda a palavra... pelo menos deveria ser dita”, conservar a soberania, quer dizer, de certo modo, para a perder, para reservar ainda a possibilidade, não do seu sentido, mas do seu sem-sentido, para distribuí-lo, mediante esse “comentário” impossível, de toda a negatividade. É

necessário achar uma palavra que encontre o silêncio. Necessidade do impossível: dizer na linguagem do servilismo o que não é servil. Se a palavra silêncio é, “entre todas as palavras, a mais perversa ou a mais poética” é porque, quando finge que cala o sentido, diz o sem-sentido, desliza-se e apaga-se nela mesma, não se mantém, mas cala-se ela mesma, não como silêncio, mas sim como fala. Esse escorregar trai, ao mesmo tempo, o discurso e o não discurso. É impossível que se imponha sobre nós, mas também a soberania pode intervir aí para trair rigorosamente o sentido no sentido, o discurso no discurso. “Temos de encontrar”, explica Bataille, quem escolhe o “silêncio” como “exemplo da palavra escorregadia”, “palavras” e objectos que, desta maneira, “nos façam escorregar”. Para onde? Sem dúvida que para outras palavras, para outros objectos que anunciam a soberania». Jacques Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve». In Fred Botting & Scott Willson, *Bataille: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1997, pp.102-138, p. 114.

³⁷ EI, p. 119.

³⁸ EI, p. 66.

³⁹ EI, p. 60.

⁴⁰ EI, p. 36.

⁴¹ Sobre o tema, cfr., Isidoro Reguera, *La miseria de la razón. El primer Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1980. Especialmente o capítulo IV «La Trascendencia del lenguaje. Recuperación de la teoría descriptiva: objeto y sujeto.», pp. 141-180.

⁴² A expressão é de Isidoro Reguera.

⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, 6.4. A partir de agora sob a sigla TLP.

⁴⁴ TLP, 5.556 e 5. 5561 respectivamente.

⁴⁵ Entenda-se como um estar para além do domínio da expressão.

⁴⁶ EI, p. 111.

⁴⁷ EI, p. 155.

⁴⁸ EI, p. 110.

⁴⁹ Diz Wittgenstein: «O livro trata dos problemas da Filosofia e mostra – creio eu – que a posição de onde se interroga estes problemas repousa numa má compreensão dos problemas da nossa linguagem». TLP, *Prólogo*.

⁵⁰ Falamos da estrutura limite, isto é, da legal-formalidade. Também na Ética as coisas não são acidentais. Cfr. Ludwig Wittgenstein, «Lecture on Ethics». *The Philosophical Review* (Vol. LXXIV), 1965, p. 3ss. A partir de agora LE. O vocábulo «ética» remete para aquilo que está para além do expressável e é o que faz com que a vida «mereça ser vivida», loc. cit., p. 5.

⁵¹ É representação reguladora; não nos podemos esquecer que a linguagem, ainda que não possa referir o que está para lá do domínio da

Lógica, pode, no entanto, apontar para o que está fora desse domínio. Cfr. TLP, 5.62 e 6.522.

⁵² Cfr. LE, p. 5ss.

⁵³ Sobre o tema, cfr., Isidoro Reguera, op. cit, p. 67: «A lógica é transcendental, constitui o mundo, a linguagem e a ciência, cuja estrutura interna e limite externos coincidem em todos os pontos com os seus. É a lógica quem os estabelece ou a razão desde a sua formalidade lógica, por assim dizer. Nestes âmbitos de sentido racional, toda a essência é lógica e não pode não sê-lo, já que a lógica é o tratado de toda a possibilidade. De toda a possibilidade e de toda a legal formalidade, de maneira que a necessidade lógica tem a ver com o dever ético».

⁵⁴ TLP, 6.43.

⁵⁵ EI, p. p. 25.

⁵⁶ L. Wittgenstein, *Briefwechsel*. Frankfurt: Shurkamp, 1980, p. 47.

⁵⁷ Jaques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 236.

⁵⁸ A referência – que já aparece comentada em Derrida – é mais que explícita, EI, p. 28. «Darei um exemplo de *palavra* escorregadia. Digo *palavra*: pode ser também a frase onde se insere a palavra, mas limito-me à palavra *silêncio*. Essa palavra já é, eu disse, a abolição do ruído que é a palavra; entre todas as palavras é a mais perversa, ou a mais poética: ela é a garantia da sua morte. (...) Este segredo não é senão presença interior, silenciosa, insondável e nua, que uma atenção constante às palavras (aos objectos) nos furta, e que ela nos devolve na pior das hipóteses se nós a damos a um ou outro objecto, entre os mais transparente».

⁵⁹ Isidoro Reguera, *El feliz absurdo de la ética*, op. cit, p. 20.

⁶⁰ EI, p. 40.

⁶¹ Friedrich Schiller, *Sobre educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: IN/CM, 1994, carta XVIII, p. 69.

Em busca de paisagens sonoras: polioralidade, a voz midiática

Marcos Júlio Sergi¹

No Princípio era a Voz...

*“O homem cumpre um dever
essencial ao agradecer aos deuses
que lhe outorgaram o privilégio
da voz...”*
(Plutarco)

O primeiro enunciado da Bíblia é uma citação vocal: *Deus disse: “Faça-se a luz!”* (Gênesis 1.3). A ação aconteceu pela comunicação oral. “A habilidade de falar é tão importante que se torna difícil conceber a vida sem linguagem” (Piccolotto, 1991: 7). Lendas e mitos de criação dos povos antigos são unânimes em representar a criação do mundo como resultado do som da voz dos deuses. O homem pré-histórico manifestou-se primeiramente por sons e gestos. No processo de evolução, ele descobriu que os sons emitidos na luta, na dor e no esforço exprimiam sentimentos. Dessa consciência surgiram as primeiras sílabas, numa imitação do mundo ao seu redor. (Nunes, 1971: 1).

A voz, para o homem primitivo, tem um poder sobrenatural, pois é o instrumento de comunicação com os espíritos. Ele transmite seus sentimentos de temor, louvor, misticismo pela manifestação grupal, pelo canto cultural (entende-se aqui toda e qualquer manifestação falada, gritada, e talvez até cantada). Essas invocações mágicas têm o poder de encantamento, quando realizadas com paixão, sobretudo, se cantadas.

“Através da iniciação e dos rituais, as comunidades arcaicas estabelecem culturalmente a origem da condição humana... e, ao se fazerem existentes, através do canto mítico, produzem quase-signos em que o aparelho fonador produz, equivalentemente, um som tão analógico quanto o do atributo do Ente Sobrenatural.” (Manguel, 1997: 298)

O curandeiro, nas tribos aborígenes, realiza suas curas proferindo palavras cujo sentido é desconhecido. A pronúncia de certas palavras tem o poder de realizar curas de doenças, atrair chuva ou sol. A ênfase empregada em tal discurso não deixa margens de dúvida sobre seu encantamento. Pela prática da magia oral, os espíritos atraem ou repelem bondade, vingança ou cólera.

Surgida da necessidade de comunicação, a voz humana é um elemento fundamental na confecção de ambiências sonoras. Seja transmitindo informações, por intermédio de textos pré-produzidos ou criados no momento da gravação, seja lançando mão de uma vasta gama de possibilidades onomatopaicas. Ela é o mais rico veículo de potencialidades expressivas, “... uma espécie de impressão digital sonora”. (César, 2001: 31).

Essa identidade única começa a ser moldada já no feto, que cresce impregnado pela audição dos batimentos cardíacos e de certas frequências de voz que ressoam no líquido amniótico, em particular da voz da mãe que ele já consegue distinguir das demais a partir do sétimo mês. “Essa voz poderia não apenas ser ouvida, mas reconhecida entre outras devido à percepção do ritmo e da entonação...” (Castarède, 1991: 75). Percebemos, então, que todo o mecanismo vocal é organizado e controlado pelo ouvido.

Para o recém-nascido, a voz da mãe é puro elemento de localização no mundo circundante, antes e depois do nascimento. Esta voz, que constitui o primeiro elemento sonoro de sua **paisagem sonora doméstica** conferirá ao bebê a capacidade de construir o espaço físico e dele se apropriar, simbolicamente (Valente, 1999: 102).

A voz da mãe, que primeiramente exerce as funções de alerta, defesa e segurança para o bebê, é também sua identidade linguística

verbal. O bebê possui seu próprio código linguístico, ativado pelo reconhecimento do código utilizado pela mãe.²

Até os 6 meses o bebê desenvolve um repertório de vocalizes que compreende todos os sons de todas as línguas humanas; de outra parte, nos 6 meses seguintes, o bebê não produz sons além daqueles próprios à comunidade linguística em que se encontra (Castañeda, 1991: 74).

Esse caráter sonoro da língua vai se perdendo a partir do momento em que a criança começa a dominar o complexo código verbal. Ela passa a usar as sonoridades vocais de forma secundária, inconsciente, sendo agora prioritárias a concisão e a clareza da comunicação. Dessa maneira, as nuances de cada palavra vão ser enfatizadas apenas em momentos especiais.

Cada língua tem sua musicalidade particular implícita. Algumas mais, outras menos, de acordo com seu processo de culturalização.³ “Quanto mais a língua se torna civilizada, tanto menor a quantidade de exclamações e interjeições, menos os risos e inflexões que a voz adota” (Schafer, 1981: 235). Da mesma forma, a língua falada pelo povo é a sua melhor força de expressão.⁴

A entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo. Essa música racial da linguagem corresponde, em harmonia perfeita, aos outros caracteres da raça”. (E. Dupré e M. Nathan, in: Andrade, 1965: 122).⁵

Cada língua tem um ritmo próprio, que “desempenha um papel expressivo de suma importância” (Kiefer, 1979: 39). Uma mesma frase dita com ritmo e inflexão antagônica altera completamente o sentido dela. Uma fala em tom marcial significa ordem a ser cumprida; a mesma ordem dada em tom maternal, terá sentido diverso. A variação na altura, a acentuação e uma maior duração dada à sílaba tônica, aspectos característicos da língua portuguesa, conferem-lhe uma carga

emocional muito maior do que em outras línguas. Essa concentração da carga emocional na sílaba tônica tende à queda de intensidade nas sílabas átonas, resultando numa “certa moleza, ou uma espécie de carícia (titia, que beleza, etc) do objeto designado, ou uma carga explosiva concentrada” (Kiefer, 1979: 40). Esse jogo rítmico gera ondas, curvas melódicas que passam despercebidas após o domínio do código linguístico. Há que se considerar ainda o tonema,⁶ que, se bem articulado, define a intenção da frase. Podemos então afirmar que o ritmo em si é uma linguagem dentro da língua. Nele há, portanto, uma melodia embrionária. As nuances fônicas, ao calor da oratória, transformam-se em verdadeiros intervalos musicais.

O homem antigo tinha consciência disso. Jean Jacques Rousseau (1978)⁷, expoente do naturalismo, afirma que “num passado remoto, o homem teria vivido em estado de natureza, onde música e palavra constituiriam um todo indivisível, podendo o homem expressar suas paixões e sentimentos plenamente: as línguas carregariam os acentos musicais, índices vocalizados das paixões” (Valente, 1999: 108).⁸

Interessa-nos o fato de que, com a inflexão das frases, influenciadas pelo efeito das emoções intensas, ocorrem variações de intensidade, andamento, subidas e descidas do som, numa fala mais apaixonada e agitada que a nossa, fala que é canto. (Jaspensen, in: Schafer, 1991: 270/271)

Nós, homens da era da máquina, perdemos as sutilezas de modulação na voz. Certamente os homens primitivos, medievais e renascentistas tinham na voz um instrumento vital. Todas as novidades eram lidas em voz alta pelo arauto. Cabia a ele expressar, por intermédio da leitura, a intenção do texto. “Não precisávamos que McLuhan⁹ nos contasse que, do mesmo modo como a máquina de costura... criou a longa linha reta nas roupas... o linotipo achatou o estilo vocal humano”. Murray Schafer¹⁰ propõe ser fundamental trabalhar com o som vocal bruto, “recomeçar como os aborígenes, que nem mesmo sabem a diferença entre fala e canto, significado e sonoridade”. (Schafer, 1991: 207/8).

A caverna sonora

*Onde a palavra cessa, começa a
canção, exultação da mente,
explodindo adiante, na voz.*

(Tomás de Aquino,
Comment in Psalm, Prólogo)

A voz, para ser produzida, toma de empréstimo alguns órgãos do corpo, cuja função primordial é diversa do ato de falar. Nosso instrumento vocal se divide em três partes bem definidas: a) aparelho respiratório, onde se armazena e circula o ar; b) aparelho fonador, onde o ar se transforma em som ao passar entre as pregas vocais; c) aparelho ressonador, onde o ar transformado em som se expande, adquirindo qualidade e amplitude.

O aparelho respiratório é formado pelo nariz, pela traquéia, pelos pulmões e pelo diafragma. Ele é responsável pela oxigenação de nosso corpo. O ar que penetra pelo nariz ou pela boca passa pela traquéia, espécie de tubo largo que se divide em dois à entrada dos pulmões. Os pulmões, massas esponjosas e essencialmente dilatáveis, constituem nosso receptáculo de ar e estão contidos na caixa torácica.

Esta caixa óssea é formada, em cada lado, por doze costelas (ossos curvos e chatos), fixadas atrás da coluna vertebral. Na inspiração, ao encher-se os pulmões, as costelas se separam e a caixa torácica se dilata. A elasticidade da caixa torácica é garantida pelos músculos intercostais, pelas cartilagens que unem as costelas e pelo diafragma.¹¹

O aparelho fonador é constituído pela laringe, pregas vocais, boca e língua. A laringe é um conduto de formação cartilaginosa, situada na parte anterior do pescoço. Os ingleses lhe dão o nome de *voice box* (caixa de voz), pois ela é, com efeito, a fonte da voz. Na sua parte interna, recoberta por uma mucosa, acham-se as pregas vocais, em número de duas. O espaço existente entre as pregas vocais é chamado *glote*, que nada mais é do que a abertura da laringe circunscrita pelas pregas vocais inferiores. Sobre elas estão outros dois pequenos lábios, as *falsas pregas vocais*. Estas não produzem som. Sua função é proteger as pregas vocais. A glote se abre para a inspiração e se fecha para a fonação.

O som produzido somente pela vibração das pregas vocais é muito tênue. Para adquirir brilho e amplitude, deve passar pelos ressonadores¹², assim como o som produzido pela corda de um violino deve ressoar na caixa de madeira do instrumento para tornar-se musical. Os ressonadores são numerosos e quase poderíamos dizer que o esqueleto inteiro toma parte na ressonância vocal. Os ressonadores mais importantes são os faciais: o palato ósseo, o véu palatar, o palato mole, a região da faringe e todos os seios, cavidades ósseas disseminadas por detrás do rosto entre a mandíbula superior e os olhos. Essa região, que muitos chamam *máscara*, é a mais importante na ressonância vocal. A articulação de todos os sons da linguagem falada efetiva-se pela língua.

No entanto, os órgãos formadores do aparelho fonador por si só não produzem o som. A voz é resultado da emanção de energia de todo o corpo, “uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predispoem as pessoas a certas experiências, sentimentos e pensamentos” (Zumthor, in: Valente, 1999: 119). Toda fala pressupõe uma performance, dirigida a alguém ou algo. O nível de intensidade dela é determinado pelo receptor, elemento ativo desse processo.¹³

Sendo a voz o corpo executante e meio de execução ao mesmo tempo, não dispõe de referências externas para sua emanção energética. É necessário mentalizar determinado som que se deseja emitir. Para que essa emissão esteja correta é necessário, além desse ouvido interno, que os pilares da impostação¹⁴ – retenção, apoio e projeção – sejam assimilados. Para que isso ocorra, é preciso dominar tecnicamente todos os parâmetros da emissão (respiração, relaxamento, impostação, projeção ou ressonância, articulação), sem perder de vista a forma mais natural do ato de falar.

Da voz humana podemos extrair infinitas possibilidades de nuances: quebras rítmicas, gamas de intensidade e mudanças de tom, da posição da língua na boca ao articular palavras e frases, diferentes maneiras de usar os lábios, a abertura da boca, a posição da língua e do véu palatino, sutilezas na velocidade da emissão, mudanças de timbre e de altura, nas regiões grave, média e aguda.¹⁵

Às vezes, um leve titubear no momento de emitir determinadas palavras muda completamente o sentido da mensagem; a imitação pela voz caricata nos reporta ao personagem imitado; ou, a força emocional empregada ao expressar uma ação ou sentimento nos leva a “ver” esses estados oralizados. A voz é o meio reproduzidor mais eficiente da *paisagem sonora*.

Esse termo, empregado pela primeira vez por Schaffer (1991: 90) para designar os elementos constituintes do universo sonoro: ruído, silêncio, som, timbre, amplitude, melodia, textura e ritmo, é amplamente utilizado hoje em dia pelos profissionais de áudio para identificar “uma composição sonoplástica em que elementos constituintes da sonoridade e da oralidade são selecionados e associados como interface de um mesmo texto, realizado como um mesmo ambiente acústico”. (José, 2002: 6) A paisagem sonora, ao unir os efeitos e trilhas da sonoplastia, confecciona uma estética do rádio, preenche e configura o tempo/espço radiofônico, expande-se para o design sonoro e finca-se como um ícone para as ambiências sonoras, em especial para a mídia radiofônica.

Uma busca de ampliação de recursos na paisagem sonora tem levado alguns docentes do curso de Radialismo da Universidade São Judas Tadeu a realizar experiências orais/sonoras. A disciplina Projeto Experimental possibilita essas buscas.

A polioralidade¹⁶

Tomando como referência o coro ou jogral¹⁷, encontrado com frequência nas sociedades clássicas, procuramos criar uma nova textura, uma nova forma de volume oral/sonoro dentro da peça radiofônica.

O jogral sempre foi um ícone da sociedade, do seu modo de pensar, de sentir e de agir. Em todas as manifestações que envolvem muitas pessoas, elas atuam, de forma inconsciente, como um grande jogral. Nas partidas de futebol, nos shows musicais, nos discursos políticos e nas cerimônias religiosas, a assistência interage com os personagens principais, ovacionando, vaiando, cantando. Sempre que duas ou mais pessoas estão reunidas, a manifestação polioral está presente.

O coro já existia na Grécia Antiga, introduzido por Arion, que o retirou do canto cultural. Ele determinava o que o coro cantava e introduzia sátiros que falavam em versos. Aliás, o drama grego consistiu, primeiramente, de odes cantadas por um coro, que também executava movimentos rítmicos.

“Em sua forma, a tragédia grega compartilhava ao mesmo tempo do espetáculo dramático e da composição musical, numa mistura de diálogo, canto e dança, distribuídos entre os atores propriamente ditos e o coro, este acompanhado por instrumentos musicais, ora intervindo diretamente no jogo cênico e contracenando com os intérpretes, ora participando isoladamente em passagens líricas ou coreográficas”. (Araújo, 1978: 68)

Doze ou vinte e quatro participantes compunham o coro da tragédia em sua fase áurea (chegaram a cinquenta coristas, originariamente). Eles eram a representação do povo grego.

As falas do coro no drama grego eram tão importantes quanto as falas dos protagonistas, fazendo parte do enredo do drama. No coro (acreditamos que suas intervenções sejam mais uma fala cantada, um *Sprechgesang*¹⁸, do que propriamente melodias entoadas) predominam os sentimentos e as ponderações. O corista atua como espectador articulado, motivado pelo “*phatos* da ação”, enquanto as falas dos protagonistas discutem e desenvolvem o enredo, o tema.

Essas diferenças são expostas com muita clareza no drama *Os Persas*, de Ésquilo. Esse drama é iniciado com a entrada do coro de conselheiros persas, cujo canto expressa a preocupação com a sorte reservada ao exército persa. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, o povo grita sua dor e sua miséria, roga e leva seus lamentos ao rei. Em *Medeia*, de Eurípides, o canto do coro tem a função de fazer a protagonista refletir sobre sua decisão de matar os filhos.

Cabe ao coro descrever situações, narrar as “partes do drama, acontecidas em outro tempo ou outro lugar (a técnica do *flashback* no cinema pode ser comparada a ele)”

(Schafer, 1991: 243), lembrar a importância da celebração dos cultos, da tradição, declarar a culpa e sua expiação, refletir sobre o destino ou descrever peculiaridades, familiarizando o ouvinte com o ambiente da ação. (Lesky, 1971) Esse costume se estendeu pelo Império Romano e atravessou a Idade Média, quando tomou um aspecto mais religioso. Essa técnica é utilizada até os dias de hoje.

A montagem da tragédia grega *Medeia*, sob a direção de Antunes Filho, em cartaz na cidade de São Paulo, no ano de 2003, nos mostra a utilização plena das nuances vocálicas para criar uma dimensão dramática. Com o uso de um cenário enxuto, a atenção volta-se para a exploração de vasta gama dos itens que passamos a analisar a seguir.

O coro grego, do qual se deriva o jogral, é a forma mais eficiente de treino da sincronia, da precisão rítmica e da dosagem da intensidade de sentimentos para transmitir determinada idéia. O leque de possibilidades se amplia na mesma proporção do número de integrantes envolvidos. É apoio fundamental para se criar uma paisagem sonora, uma ambientação para determinados textos.

A junção de vozes permite a utilização de recursos como a similaridade rítmica (quando todos falam na mesma tomada de respiração, ao mesmo tempo, na mesma velocidade) ou a similaridade tímbrica (quando se escolhem vozes com características semelhantes). Podemos afirmar que essas opções propiciam gamas sonoras de homogeneidade ou heterogeneidade, homofonia ou polifonia vocal.

Vozes com características semelhantes, faladas ao mesmo tempo, produzem efeitos homofônicos. A mistura de vozes diferenciadas timbristicamente, vozes de prata unidas a vozes de bronze, vozes graves unidas a vozes agudas, vozes fortes a vozes fracas, suaves a roucas, aspiradas a nasalizadas, agressivas a receosas, acanhadas a dinâmicas, sobretudo se emitidas defasadas, possibilitam uma polifonia oral.

Para cada clima desejado, monta-se um grupo vocal específico. Vozes masculinas graves de timbre bronze possibilitam a emissão de uma fala lúgubre, criando-se dessa forma uma paisagem sonora de mistério, de horror. Vozes femininas agudas criam um

clima festivo. A mistura pensada de vozes conflitantes emitidas de forma defasada cria a paisagem sonora do caos, da metrópole. O uso do jogral amplia o espectro sonoro em possibilidades quase ilimitadas em torno de paisagens sonoras.

O jogral na peça radiofônica tem a função de aconselhar, alertar, advertir, sinalizar, localizar o ouvinte dentro do conto. O jogral possibilita ainda tornar oral a consciência dos personagens, narrar a história, produzir efeitos onomatopaicos, aconselhar, torcer, tornar público o inconsciente coletivo e as cobranças da sociedade¹⁹.

O jogral dá ritmo e movimento à peça radiofônica e propicia volume e equilíbrio sonoro, por meio de contrastes, de contrapontos entre as vozes femininas e masculinas, entre as vozes graves e agudas, entre os diferentes timbres vocais. O número de doze participantes, habitual na tragédia grega, é ideal para se obter peso, massa sonora, possibilitando toda gama de possibilidades de timbre.

A caverna das infinitas possibilidades

Para utilizar adequadamente a voz nos moldes das propostas acima descritas, sugerimos alguns passos na elaboração dos textos. Cada palavra tem uma intenção, um sentido, uma curva psicográfica, que se vale das vogais e das consoantes para sua construção. Dessa união, utilizando-se uma emissão correta, a palavra ganha sentido. Descobrir esse sentido e transformá-lo em voz é o nosso grande desafio.

“As vogais, como diziam os antigos humanistas rabínicos, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. Em música, são as vogais que dão oportunidade ao compositor para a invenção melódica, enquanto as consoantes articulam o ritmo. Um foneticista define a vogal como o pico sonoro de cada sílaba. É a vogal que fornece asas para o vôo da palavra” (Schafer, 1991: 224). A vogal é o som puro, sem obstáculo, que empresta cadência e ritmo, que projeta a voz.

O uso da prosódia²⁰ vem em auxílio da descoberta da força interna de cada sílaba dentro da palavra. A emissão correta exige a observação rigorosa do acento tônico nos vocábulos de mais de uma sílaba. A sucessão

de sílabas tônicas e átonas intercaladas constitui a cadência e o ritmo das frases.

É essencial que se experimente reproduzir, por meio de inflexões, o significado da palavra, e, ainda, que se estabeleça o peso que esta palavra deve ter no contexto da frase. As inflexões são a música das palavras, o vetor que lhes dá relevo e interesse. Mas, é preciso que essas inflexões sejam verdadeiras, sinceras e ditas com naturalidade, para serem convincentes. As inflexões ascendentes traduzem interesse, curiosidade, entusiasmo ou cólera; as descendentes, indiferença, desdém, raiva; as diretas, sentimentos tranquilos ou enunciações.

Ainda, cada palavra ganha um peso dentro da frase, realçando o seu significado. As palavras de valor e os acentos de insistência podem ter caráter afetivo ou intelectual. Os acentos afetivos recaem sobre palavras que nos comunicam uma emoção; os acentos intelectuais dão ênfase a determinadas palavras importantes no contexto.

Há várias maneiras de destacar essas palavras: articulá-las com maior nitidez, acentuar certos termos, retardar a palavra que antecede a principal, subir ou baixar a voz, ou mudar o seu tom, sempre sem exageros, naturalmente. O movimento também deve ser observado. Tranquilidade e desânimo pedem movimentos lentos; agitação e pressa, movimentos rápidos.

O colorido na dicção, definido pelo timbre das vozes, é outro fator a se considerar. Alegria e arrebatamento pedem um timbre brilhante, de voz de ouro; textos calmos pedem voz de prata, de tonalidade suave, clara

e delicada; trechos declamados, na tragédia e na oratória, pedem vozes de bronze, graves e volumosas, além de fortes; textos que exploram aspectos de ternura, tristeza e nostalgia, pedem vozes de veludo, doces e macias, graves e tranquilas; mistério, medo, pavor, pedem vozes cavernosas, muito graves.

Ao buscar essa interação, é preciso falar de tal maneira que cada som ganhe vida. Se conseguirmos isso, podemos até fazer com que seu sentido original definhe e morra, dando lugar a um novo sentido, a uma nova sintaxe dentro do contexto da frase. Criamos, assim, poemas sonoros, nos quais a oralidade e a sonoridade estão de tal forma imbricadas, que se torna difícil dizer se emitimos uma fala cantada ou um canto falado.

Todas as proposições de Schafer para redescobrir a voz humana, cantando, recitando, rugindo, gritando, apregoando, entoando, usando melismas, sons onomatopaicos, sussurros, emissões somente com vogais, exclamações, inflexões, glissandos, efeitos de eco, entre tantas outras possibilidades, podem ser aplicadas à fala em grupo, ao jogral.

Esta proposta da união de possibilidades ilimitadas do uso da voz, multiplicada pelo número de participantes, amplia de forma espantosa o leque do espectro sonoro, propiciando a criação de verdadeiros poemas sonoros, resgatando a plenitude da oralidade empregada pelo homem antes do achatamento imposto pela sociedade industrial, tornando mais ricas as ambiências sonoras, em particular, da mídia radiofônica.

Bibliografia

Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

Araújo, Nelson de. *História do teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

Behlau, Mara & **Pontes**, Paulo. *Exemplos de Tipos de Voz*. São Paulo: Louvise, 1995.

Beuttenmüller, G. & **LAPORT**, N. *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

Casterède, M.F. *La voix et ses sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

César, Cyro. *Inspiração, Transpiração e Emoção*. 3ª ed. São Paulo: Ibrasa, 2001.

———. *Prática de Locução AM e FM – Dicas e Toques*. 9ª ed. São Paulo: Ibrasa, 2002.

Ferreira, Leslie Picolotto (org.). *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-Fono, 1995.

Graça, Fernando Lopes. *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*. Lisboa: Prelo Editora, s.d.

Harvey, David. *Condição pós-moderna*. 11ª ed. São Paulo: Loyola, 2002.

Havelock, Eric. A. *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

Houaiss, A & **Villar**, M.S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Jakobson, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

José, Carmen Lucia. *Poéticas do ouvir*. Texto manuscrito, 2002.

Kiefer, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Mâche, F.B. *Musique, mythe, nature ou lês dauphins d'Arion*. Paris: Klincksieck, 1983.

Manguel, Alberto. *Uma História de Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Mariz, M.L. *Vozes da voz*. São Paulo: PUC-SP, 1990. Dissertação de mestrado.

Mcluhan, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

Nunes, Lílían. *Manual de Voz e Dicção*. Rio de Janeiro: MEC, 1971.

Nunes, Mônica Rebecca F. *O Mito no Rádio. A Voz e os Signos de Renovação Periódica*. São Paulo: Annablume, 1993.

Piccolotto, Leslie & **Soares**, Regina Maria Freire. *Técnicas de impostação e comunicação oral*. São Paulo: Loyola, 1991.

Quinteiro, Eudósia A. *Estética da Voz. Uma Voz para o Ator*. São Paulo: Summus, 1989.

Rousseau, Jean Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

Santaella, Lúcia. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Fonterrada et alii. São Paulo: Edunesp, 1991.

———. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 1997.

Simas, Ana Luiza Bueno. *Eduque sua voz e sua fala*. Porto Alegre: A Nação, 1970.

Tomatis, A. *L'oreille et la voix*. Paris: Laffont, 1987.

———. *L'oreille et le langage*. Paris: Editions du Seuil, 1991.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

———. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

Wisnick, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

Zumthor, Paul. “Permanência da Voz”. Trad. Maria Inês Rolim. In: *A palavra e a escrita*. Revista *O Correio*, n. 10, Unesco. S/I, 1985.

———. *A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

¹ Universidade São Judas Tadeu.

² Grande parte de crianças com problemas vocais desde a mais tenra infância têm mães com problemas vocais ou que vivem gritando. Crianças com vozes patologicamente graves têm mães com timbre similar. Musicoterapeutas aconselham as mães a terem uma gestação tranquila, a falarem

em tom médio e calmo, a cantarem músicas suaves. Para mais detalhes a respeito da voz materna exercendo influência fundamental no código linguístico do bebê, ver: Tomatis (1991); Casterède (1991); Nunes (1993); Valente (1999).

³ Fernando Lopes Graça (s.d: 165) afirma que “há línguas naturalmente musicais, como o italiano e, de certo modo, o espanhol; outras, cuja constituição oferece uma tal ou qual resistência à música, como o francês e o alemão”. Heloísa Valente (1999: 108) cita Rousseau, dizendo que “certas línguas serviriam para serem lidas e escritas (o francês, o alemão, o inglês, por exemplo), enquanto outras, para serem cantadas (árabe, persa, italiano)”.

⁴ Características específicas do modo de falar de cada povo, ou mesmo de cada região de um determinado povo, formam essa gama de sonoridades implícitas na fala. É o popular sotaque, que possibilita que identifiquemos, por exemplo, um brasileiro do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro, do Nordeste.

⁵ Diversos musicólogos têm se dedicado ao estudo da musicalidade inerente a cada língua. Ver: Kiefer, 1979; Mâche, 1983; Valente, 1999.

⁶ Tonema é a inflexão final, a cadência de um grupo fônico ou os “traços entoativos localizáveis em determinados pontos do discurso. A afirmação, a resignação e a constatação implicam no movimento melódico descendente, enquanto contentamento, exclamação e surpresa determinam o movimento melódico ascendente” (Valente, 1999: 110).

⁷ Jean Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo e romancista suíço de língua francesa, via uma estreita relação entre política, moral e educação. Naturalista convicto, Rousseau proclamava que a sociedade corrompia o homem, naturalmente bom, mostrando-se, dessa forma, um crítico implacável da organização social, do racionalismo progressista e do Estado despótico.

⁸ A frase a seguir esclarece o pensamento de Rousseau: “Os sons simples saem naturalmente da garganta, permanecendo a boca mais ou menos aberta. Mas as modificações da língua e do palato, que fazem a articulação, exigem atenção e exercícios... Os gritos e os gemidos são vozes simples” (1978: 165).

⁹ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), pedagogo e filósofo canadense, é autor de diversos livros, destacando-se: *A Galáxia de Gutenberg* (1962), e *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964).

¹⁰ Murray Schafer, compositor e artista plástico canadense nascido em 1933, tem se dedicado ao ensino da música. Ele propõe um novo “olhar” sobre o mundo pelo viés da escuta, apontando novos caminhos para a atuação sobre o ambiente sonoro.

¹¹ O diafragma é um grande músculo transversal que tem a forma de uma abóbada e que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal. É constituído de fibras musculares que se fixam na base da caixa torácica, convergindo para o centro frênico. Os pulmões e o coração apóiam-se sobre a sua face superior; sob a face inferior estão: fígado, estômago, rins e intestinos.

¹² Ressonador é cada uma das cavidades que, na fonação humana, se produzem no canal vocal pela disposição que os órgãos assumem no momento da articulação (Houaiss, 2001: 2441), aumentando as vibrações na voz.

¹³ As nuances da voz humana, o único instrumento que reúne no mesmo corpo executante e meio de execução, são quase infinitas, dependendo da situação do palco de ação. Uma conversa a dois exige um nível diferente de um discurso de palanque, de uma conferência científica, de uma discussão. Zumthor (1985) distingue quatro níveis de oralidade: a) primária, desvinculada da escrita; b) secundária, precedida pela escrita, a partir da qual a oralidade se recompõe; c) mista, na qual oralidade e escrita coexistem; d) mediatizada, pelo rádio, televisão, discos, etc.

¹⁴ Impostar é emitir corretamente a voz. “A voz assemelha-se ao jato de um chafariz que se eleva desde o diafragma, passando pela solidariedade da garganta, chegando até seu alto-falante que é a boca e se projetando numa ducha de sons para toda a platéia” (Beuttenmüller, 1992).

¹⁵ Os parâmetros básicos da linguagem musical podem clarear essas possibilidades: a) altura – é pelo registro vocal que podemos identificar os vários matizes entre o agudo e o grave. As vozes são classificadas, de acordo com esse parâmetro, em soprano (voz feminina aguda), contralto (voz feminina grave), tenor (voz masculina aguda) e baixo (voz masculina grave). Essas quatro categorias vocais possuem nuances, que escapam do objeto deste artigo. Ainda, o peso das sílabas tônicas e átonas evidencia a inflexão melódica; b) timbre – permite reconhecer as qualidades de cada voz: ouro, bronze, gutural, nasalada, etc. É determinado pelo sexo, pela idade, pela caixa óssea craniana e pela espessura das pregas vocais; c) modos de ataque – formas de emitir o som determinam a clareza da pronúncia (articulação fonética) e do fraseado, da textura vocal; d) intensidade – é determinada pela maior ou menor energia empregada na fala. Essa gradação vai do grito até o sussurro; e) duração – estabelece o maior ou menor tempo de cada sílaba na palavra, ou da palavra na frase. O modo de alongar sílabas tônicas dá à palavra um valor expressivo muito grande. A esses parâmetros podemos aplicar outros, tais como a velocidade da fala, ritmo, acentos e pausas. (Valente, 1999: 105).

¹⁶ A polioralidade é a junção de várias vozes, especialmente escolhidas por semelhança ou distinção de timbre.

¹⁷ Jogral é o grupo de pessoal que lê textos, alternando partes individuais e partes coletivas. Não confundir com o artista medieval que ganhava a vida divertindo o público ou o divulgador da poesia trovadoresca.

¹⁸ Técnica de emissão vocal muito usada por Schoenberg e outros compositores de sua escola

para designar uma espécie de declamação musical, entre o canto e a fala.

¹⁹ Trechos das tragédias de Sófocles e Eurípides são ideais para treino da polioralidade. Também, a sua utilização em contos, por meio da inserção dos aspectos descritos acima nos textos originais, auxiliam na prática do jogral.

²⁰ A prosódia é a parte da gramática que trata da correta acentuação e pronúncia das letras, sílabas e palavras.

Nietzsche, Arte e Estética

Marisa C. Forghieri¹

Muitos pensadores, de diferentes épocas, origens e formações dedicaram-se a interpretar e pesquisar a obra nietzscheana. Esse interesse que desafia o tempo pode ser compreendido de diversas formas. Entre elas inclui a possibilidade do conjunto da obra, por seu caráter aforismático, denso e poético, não poder ser desvelado em sua totalidade. Da mesma forma, não me parece possível unificar as compreensões dos diversos e numerosos pesquisadores que até hoje dedicam-se a interpretar uma tal composição. Parece-me que a obra nietzscheana requer, também, interpretações que se inspirem no terreno da arte e, nesse sentido, possam produzir *livres* representações a partir dos universos pessoais.

Giacola (2000), em publicação que celebra o centenário da morte de Nietzsche, observa que sua filosofia está para além dos limites da razão, se entrelaça às vivências, à existência como projeto estético.

Nietzsche, o filósofo-artista, um poeta que só acreditava numa filosofia que fosse expressão das vivências genuínas e pessoais, vindo na experiência estética uma espécie de êxtase e redenção, é, por isso mesmo, um precursor da crítica a um tipo de racionalidade meramente técnica, fria e planificadora. (Giacola, 2000: 13)

O caminho para se aproximar do pensamento nietzscheano perpassa aquilo que somos, tudo o que poderemos deixar de ser, o que seremos.

Uma passagem pelo incerto que suspira em nós, pela frágil transitoriedade, pelo devir. A racionalidade como frio instrumento técnico não é capaz de engenhar tais pensamentos.

O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito. (Nietzsche, 1885: 51)

A história monumental deve restituir os cumes do devir e, segundo Foucault, fazer aparecer todas as *descontinuidades que nos atravessam* (1979: 37). Ele afirma que a história deve interrogar-se, interrogando a consciência científica, questionando as opiniões pré-concebidas acerca de tudo o que há de inquietante na pesquisa e de perigoso na descoberta.

Em “A origem da tragédia” (1871), Nietzsche expõe a fragilidade da ciência para apreender os fenômenos artísticos. Apolo e Dioniso podem ser compreendidos, para além da Mitologia, como forças polares que delimitam nossos conflitos e vazios. Apolo é luz que não vive sem as sombras de Dioniso. A aparente necessidade de compreender tendências opostas como expressões de bem e mal é suprimida pela possibilidade de alternância dos sentidos. Como forças, se estabelecem pela oposição, os polos se chocam e se sustentam, simultaneamente.

Machado (1999 : 27) observa que a arte é capaz de proporcionar experiências dionisíacas, sem que se seja aniquilado por elas, possibilitando embriaguês sem perda da lucidez. Compreende que o dionisíaco nietzscheano implica o apolíneo, por ser necessariamente artístico.

As relações que se estabelecem no interior de cada homem a partir do jogo estabelecido entre a pulsão dionisíaca e a apolínea são descritas por Vattimo. Ele afirma que dionisíaco e apolíneo *não definem apenas uma teoria da civilização e da cultura, mas também uma teoria da arte* (1985 : 18).

A arte trágica representa o conflito entre Apolo e Dioniso. Expressa resistência ao sofrimento a partir de uma intensificação da vida.

Vattimo observa que Nietzsche abre caminho *para uma relação renovada com a classicidade, o que comporta uma radical atitude crítica nos confrontos com o presente* (1985: 20). A transformadora noção de interpretação proposta por Nietzsche já apa-

rece em “A origem da tragédia”. Vattimo compreende que a partir do jogo estabelecido entre o apolíneo e o dionisíaco entende-se a possível atualidade do pensamento nietzscheano.

O jogo do apolíneo e do dionisíaco, e o ambíguo significado que a tragédia possui, de libertação do e pelo dionisíaco na bela imagem apolínea, permanecem elementos decisivos na obra de Nietzsche e constituem ainda a base de sua possível atualidade teórica. (Vattimo, 1985 : 20)

A palavra Dioniso *significa mais* para Nietzsche, de acordo com interpretação de Müller-Lauter. Para ele a experiência dionisíaca deve permitir respirar na *mais monstruosa paixão e altitude* (1999: 26).

Um tal exercício requer uma saúde peculiar, que para além de perigosas escaladas, possibilite a aventura de percorrer os limites da alma.

A saúde pertence a quem tem sede na alma de percorrer com sua vida todo o horizonte dos valores e de quanto foi desejado até hoje, quem tem sede de circum-navegar as costas deste idealn “mediterrâneo”. (Nietzsche, 1882: 280)

A experiência dionisíaca propõe a intensificação da vida em condições extremas.

A *inesgotabilidade do fundo dionisíaco do mundo* (FINK, 1983: 20), permite que o fenômeno da arte seja colocado no centro, a partir dele se torna possível decifrar o mundo.

Giacola observa a importância da antítese *metaforicamente figurada na oposição entre Dionysus e o Crucificado* (1997: 185). Comenta a necessidade de compreender de forma mais ampla as implicações dessa oposição.

O essencial dos cultos dionisíacos consiste, para Nietzsche, num mergulho redentor na imanência, onde não se trata mais de instaurar um juízo que divide, condena, renega, mas de proclamar um sim à vida em sua crua integridade. (Giacola, 1997: 187)

A arte afirma a vida em seu conjunto. A luta entre Apolo e Dioniso, que dá origem à arte trágica, suprime a unilateralidade. Dois princípios antagônicos não dão lugar a reconciliação. A tensão que sustenta Apolo e Dioniso como forças polares justifica a existência e a magnitude de ambos. Tal tensão desafia o *círculo da ciência* (Nietzsche, 1871: 115), fazendo-o abrir-se ao acaso, ao pensamento paradoxal que percorre dois sentidos ao mesmo tempo.

O desejo de ultrapassar o próprio destino, enfrentando-o, leva os heróis trágicos a transgredirem os limites da existência, desafiando os valores estabelecidos.

No pensamento nietzscheano os valores estabelecidos surgiram em algum momento, em algum lugar; novos valores podem ser estabelecidos a qualquer momento, em qualquer lugar. A realidade, eternamente mutante, só pode ser compreendida a partir do devir.

O devir desfaz o conjunto de normas, métodos e sistemas, lança o homem no vazio, obrigando-o a compreender a existência como experiência. Nada além disso. A preciosidade está na impermanência de fórmulas capazes de apreender a existência como ponte, passagem.

O que há de grande no homem é serpente, e não meta. O que pode amar-se no homem, é ser uma transição e um acaso. (Nietzsche, 1885: 31)

A justificada necessidade de lançar a existência na correnteza turva e incerta do devir contrapõe-se à necessidade apolínea de luz e segurança suprema. Os contrastes mais perfeitos produzem a existência mais fecunda. A luta entre Apolo e Dioniso intensifica-se, desaguardando em transmutação, criação.

No pensamento nietzscheano o fenômeno da criação é considerado a partir de uma perspectiva nômade, a serviço da liberdade. As tramas de permanência do mundo, dos conceitos, das idéias, rasgam-se à partir das máximas que apresentam a transitoriedade de todos os fenômenos. O devir é proposto como imagem fundamental da criação.

Cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte de incontáveis seres, gerar, viver e

morrer são uma unidade. (Nietzsche, 1872: 45)

Criação e destruição apresentam-se de forma justaposta, estabelecendo contornos e vazios. Para criar é necessário, por assim dizer, também morrer. Morte ampla, metafórica e parcial; a morte de nossas próprias cascas e seivas.

As *três metamorfoses*, anunciadas por Zaratustra em seu primeiro discurso (1885: 43), propõem infinitas mortes e renascimentos de *aspectos e essências*. Propõem crescimento irregular, intensificação da vida. Nelas também é possível observar uma *saga* através da qual só é possível libertar-se a partir de ações. Em cada *etapa* observa-se aspectos decisivos para uma compreensão sobre a existência criadora.

Como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança. (...)

“O que há de pesado?”, pergunta o espírito de suportação; e ajoelha como um camelo, e quer ficar bem carregado.

“O que há de pesado, ó heróis”, pergunta o espírito de suportação, “para que eu o tome sobre mim e minha força se alegre?”(...)

pesadíssimos fardos toma sobre si próprio o espírito de suportação; e tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o seu próprio deserto.

Mas, no mais ermo dos desertos, dá-se a segunda metamorfose: ali o espírito torna-se leão, quer conquistar, como presa, a sua liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. (...) Qual o grande dragão, ao qual o espírito não quer mais chamar senhor nem deus? “Tu deves” chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz: “eu quero”. (...)

Criar novos valores – isso também o leão ainda não pode fazer; mas criar para si a liberdade de novas criações - isso a pujança do leão pode fazer. (...)

Mas dissei, que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão? (...)

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim”.

Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado “sim”; o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo.” (Nietzsche, 1885: 44)

A riqueza metafórica com que os movimentos são descritos permitem aproximações com a própria existência e incluem a possibilidade de observar em si tais transformações e tremores de terras.

O espírito de suportação, para além de pesadíssimas cargas, carrega os fardos de um tipo de moral que requer o cumprimento de *deveres*. Mas a marcha *para o próprio deserto*, uma tal solitude parece engenhar o espaço necessário à transformação. O deserto como metáfora de vazio e de desterro pode ser capaz de inspirar uma *salutar* confrontação consigo mesmo. Pode inspirar, ainda, vontade de potência, dominação; o desejo de *ser senhor em seu próprio deserto*, enfim.

Quando ocorre a *segunda metamorfose* observa-se a necessidade do estabelecimento de uma luta para a conquista da liberdade. Uma luta que requer força selvagem. Tal força, que não carrega fardos, é livre para se impor como vontade; para estender seus domínios.

Criar para si a liberdade de novas criações talvez seja um exercício necessário e uma luta diária. Nesse sentido, as metamorfoses se realizariam com possibilidades quase infinitas de reincidências. Mas tais fenômenos não seriam propriamente repetições, pois encontrariam no homem outro campo de experiência, profundamente alterado pelas *metamorfoses* anteriores. A idéia de *eterno retorno* aqui, é compreendida apenas como possibilidade transitória, a partir de observação de Nietzsche.

(...) o mecanismo tem que valer para nós como hipótese imperfeita e apenas provisória. (Nietzsche, 1889: 117)

A hipótese de que existem ciclos a serem percorridos durante a existência não cristaliza os estados de passagem, tampouco estabelece compreensões definitivas sobre o fenômeno.

As noções de *inocência e esquecimento* propostas pela terceira metamorfose são importantes para que as transformações também possam ser compreendidas em seu conjunto. Conjunto que traz como elemento *um novo começo*. Um sim e um não; um jogo de criação e morte.

Na conquista do próprio mundo afirma-se a vontade. Ela é o elemento através do qual a existência pode fluir.

A relação fluida entre percepção e racionalidade revela-se como linguagem da própria vida. O discurso de Zaratustra pode ser entendido como argumento racional e obra poética; requer a compreensão da vida como fenômeno estético.

A existência considerada como fenômeno estético sempre nos parece suportável e através da arte nos são dados o olho e a mão e antes de mais nada a boa consciência para poder criar, com nossos recursos, tal fenômeno. (Nietzsche, 1882: 120)

Na confrontação entre o *homem científico* e o *homem artístico* proposta por Nietzsche, Fink observa que o homem artístico *é o tipo superior em comparação com o lógico e o cientista* (1983: 35). Para o homem artístico o questionamento e destruição dos velhos limites impostos pela dureza dos conceitos pode ser uma resposta criadora da intuição. Nesse sentido, a criança como metáfora de *inocência e esquecimento* nega um certo tipo de tradição do conhecimento, que se constrói apenas a partir de uma criteriosa *memorização* e ordenação de saberes.

Nietzsche considera que para ser artista, também é necessário *esquecer, ignorar!* (1882: 14). Para além do esquecimento, ele observa que é possível experimentar uma *segunda inocência*, que torna o homem mais infantil e, ao mesmo tempo mais refinado.

Inocência e refinamento. O esquecimento como hábito elegante é capaz de inaugurar novas impressões, compreensões. Ao mesmo tempo, tal hábito enfurece *os mais velhos* e os eruditos, que passam a ser entendidos como perspectivas, e podem até ser ignorados.

As três metamorfoses representam, para Fink, a modificação do homem a partir da morte de Deus, isto é, *a transformação de sua alienação na liberdade criadora que se sabe autônoma* (1983: 76). Ele observa que tal fenômeno põe em evidência o caráter lúdico e arriscado da existência, bem como problematiza todos os sistemas de interpretação do mundo que se fundam na metafísica.

Com o jogo da avaliação criadora, porém, torna-se problemático todo o esquema metafísico do mundo sensível e do mundo inteligível, (...) do aquém e do Além; os devaneios da metafísica, tal como a transcendência dos valores repousa no Deus vivo. Mas após a morte de Deus tais distinções caducaram. (Fink, 1983: 77)

A intensa transformação existencial proposta no primeiro discurso de Zaratustra é compreendida por Fink como *princípio de todos os outros discursos* (1983: 78). Observa que antes da morte de Deus, a natureza criadora do homem encontrava-se adormecida, prisioneira nas malhas de *divinas* certezas.

Vattimo entende que a *morte de Deus* não é uma enunciação metafísica da não existência de Deus; *tem de ser tomada à letra como o anúncio de um acontecimento* (1985: 56). Anunciar um acontecimento não significa, entretanto, *demonstrar* alguma coisa. Mas a *simples* anúncio é capaz de provocar outros acontecimentos. A anúncio da *morte de Deus* possibilita que se instaure uma profunda suspeita, de que não se pode mais considerar uma verdade sem seus véus.

Se não é mais possível crer em uma verdade que não possua *véus* (Nietzsche, 1882: 15), há que se abrir espaço para as diversas e talvez infinitas interpretações da existência. Espaço para a criação de novos sentidos.

Bibliografia

Fink, E. *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

Foucault, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

Giacóia jr., O. *Labirintos da alma*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Machado, R. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

Müller-lauter, W. “*Décadence* artística enquanto *décadence* fisiológica”. In MARTON, S. (org.) *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: GEN, 1999.

Nietzsche, F. W. *A origem da tragédia*. (1871). Lisboa: Guimarães, 1988.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. (1872). Rio de Janeiro: 2000.

_____. *A gaia ciência*. (1882). São Paulo: Hemus, 1981.

_____. *Assim falou Zaratustra*. (1885). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987 .

_____. *Obra incompleta*. (1889). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Vattimo, G. *Introdução a Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

¹ Instituto de Filosofia da Linguagem, UNL / Escola Superior de Comunicação Social, IPL.

Paraísos artificiais: autoria partilhada na criação contemporânea e na era dos jogos em rede¹

Patrícia Gouveia²

The new artist, equipped for acting in the ambit of net economies, will necessarily be a social agent belonging to the sector of immaterial labour, that of the production of knowledge. He shall never more be a shaman, a lay preacher, or a bohemian living outside the productive economic sphere. Rather, she or he will qualify as “*know workers*”.

net.art and the coming culture

– José Luis Brea

Podemos imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem recebidos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, qualquer que fosse o seu estatuto, a sua forma, o seu valor e qualquer que fosse o tratamento que se lhes desse, desenrolar-se-iam no anonimato do murmúrio. Deixaríamos de ouvir as questões por tanto tempo repetidas: “Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?”

O que é um autor?

– Michel Foucault

Where once art was at the center of moral existence, it now seems possible that play, given all its variable meanings, given the imaginary, will have that central role.

The Ambiguity of Play

– Brian Sutton-Smith

Os jogos em rede, ao apelarem à participação e criação colectivas, permitem a construção em tempo real, de histórias emergentes, de dispositivos de programação abertos, elaborados por diferentes autores. A

questão que se propõe debater é a possibilidade da criação de matrizes abertas à acção de um utilizador/criador de interfaces. O autor controla a matriz de construção como obra aberta e reconfigurável, e prepara-a para a acção de diferentes criadores num espaço amplo de múltiplas possibilidades. Para que a obra seja emergente, o autor abdica de parte do controlo da matriz, permitindo ao utilizador desenvolver um conjunto de acções possíveis da sua autoria, nomeadamente, a manipulação e *sampling* do design, do *software* e da arquitectura do sistema. O *software*, por seu lado, como engenho de inteligência artificial, automatiza-se e é capaz não só de replicar o processo iniciado pelo autor e utilizador como também de introduzir na obra decisões ao nível do cenário, permitindo ainda a incursão de novas personagens e espaços em resposta às acções do jogador.

Dos inúmeros exemplos de autoria partilhada possíveis escolhi seis que me parecem exemplificar bem o tipo de relações que, no futuro, se vão desenvolver em termos de autoria multimédia. O primeiro é um jogo à volta da economia mundial do colectivo de artists *etoys*. O Segundo é um site: *1001 Nights in Manhattan: Mapping Sex in New York City* que permite a inscrição de histórias na rede. O terceiro, um programa de *software* de nome *FMOL (Faust Music On Line)* desenvolvido por Sergi Jordà para o espectáculo *Fausto v3.0* dos *Fura dels Baus*. O quarto, o trabalho digital do colectivo *Jodi* à volta da desconstrução do código e do mapeamento das representações em rede. O quinto, um exemplo retirado da tese de mestrado do designer e editor Gonzalo Frasca. Por último, um jogo de arcada, desenvolvido pelos artistas alemães *Furs*, que inflige dor aos utilizadores.

(...) we, as readers, may become not the masters of the text, but

collaborators in its writing, participants in the process of our own becoming. (Keep, 1999: 180)

Que objectos são estes que, através de uma colaboração dinâmica de diferentes autorias e proveniências, questionam o papel do autor e do utilizador/leitor? O hipertexto como *medium* de escrita metamorfoseia o autor num editor ou produtor multimédia, como nos diz George P. Landow³? O hipermédia, como o cinema, o vídeo e a ópera será um trabalho de equipa para o qual contribuem inúmeros especialistas de diferentes áreas? A quem atribuir a autoria destes objectos: ao argumentista interactivo? Ao designer de interfaces? Ao designer de software? Ao programador? O utilizador/leitor colabora com o autor da obra através das suas escolhas? Não existirá, no entanto, uma qualidade obscura no hipertexto que, através da sua estrutura organizacional, força desejos no utilizador/leitor, tal como o supermercado força desejos no consumidor, como refere Christopher J. Keep, e, neste contexto, nos fornece uma ilusão de liberdade ao propor um utilizador que escolhe e toca as coisas que melhor lhe assentam? Não poderá também o hipertexto e a hiperficção, incutir desejos, sofrimentos, vontades? Um comprador/leitor livre que se move num mundo infundável de comodidades lexicais?⁴

Le collectif etoy représente la future generation artistique: basée sur le web, élitare et creative. Il réunit différentes tendances du net art, du net activisme, et les traditionnels modèles artistique et commerciaux. Préférant à la rebellion classique l'assimilation des armes commerciales, il engage un combat structurel pour l'occupation esthétique des espaces. (Richard, 2002)

Uma polémica interessante foi gerada pela empresa *eToys* com o colectivo de artistas *etoy.com*⁵. A empresa americana de venda de brinquedos online, promoveu uma perseguição aos artistas para conseguir o URL da *etoy*, tendo colocado o colectivo em tribunal para além de os insultar inúmeras vezes publicamente. Os artistas organizaram um interessante jogo em rede para destruírem a em-

presa que os tinha tentado aniquilar com uma campanha absolutamente desleal. Porque os *etoy* ousaram entrar e introduzir o vírus artístico no espaço do comércio, como nos conta Birgit Richard, a *eToys* tentou “reenviá-los para o gueto”. Por intermédio dos *etoy* a arte concorre com a economia não somente no plano visual mas também estrutural e, segundo a autora, engendra num corpo colectivo, a partir de uma estética geral, a sua identidade como empresa. Mais resistente às pressões económicas do que um artista individual, o corpo virtual redefine o jogo informático como uma *toywar* e, utiliza a arte na internet, através de um jogo em rede, para resistir a uma forma invisível de violência económica. A transferência de modelos comerciais para o domínio da arte é também uma forma de fugir ao sistema artístico convencional. E, neste caso, a uniformidade colectiva torna-se subversiva.

The virtual presence of other texts and other authors contributes importantly to the radical reconception of authorship, authorial property, and collaboration associated with hypertext. Within a hypertext environment all writing becomes collaborative writing, doubly so. (Landow, 1997: 104-05)

A autoria partilhada nos objectos multimédia é definida por George P. Landow mediante quatro formas de produção distintas. Em primeiro lugar, o objecto revela-se através das decisões e escolhas de percurso efectuadas pelo receptor; o autor não existe sem que exista um potencial utilizador da sua obra. Em segundo lugar, o autor tem consciência da existência de outros potenciais autores na rede; o criador tem a consciência da presença virtual no sistema de outros autores, que embora tenham escrito em tempos diferentes, com ele dialogam através de *links* e estruturas abertas. Em terceiro lugar, alguns projectos promovem a segmentação de tarefas dos diferentes intervenientes no processo de criação. Existe, neste caso, no final, uma *assemblage* em que as contribuições individuais se agrupam num só objecto. Por último, uma quarta forma de produção revela-se como uma combina-

ção de aspectos provenientes das anteriores, combina-se, neste caso, a presença de outros textos e de outros autores numa interacção cooperativa. Assim, os documentos deixam de ter uma existência em si para estarem automaticamente em estreita relação com todos os documentos existentes no sistema da rede. Existe, neste contexto, uma colaboração em potência em que todos os documentos, conectados electronicamente, colaboram uns com os outros, sendo que as diferentes autorias e formatos estão em estreita ligação entre si.

A possibilidade de cada ponto poder estar conectado com outro ou com uma infinidade de outros pontos, permite que o princípio de multiplicidade se revele através da expansão das suas conexões, ou seja, que a natureza rizomática da estrutura funcione de forma dinâmica e aberta. O objecto digital, feito de pedaços de textos, composições musicais, ilustrações, imagens fotográficas, pixeis, linhas de código e intervalos de tempo e de espaço, forma um rizoma com o mundo da rede. Ao introduzir uma descentralização do autor em múltiplas “vozes que falam”, autorias diversas num sistema complexo em permanente reconfiguração, o objecto digital solicita ao leitor/utilizador que não seja apenas um mero receptor mas que se revele autónomo e independente na construção de sentidos. Este objectos formam uma *assemblage* com o exterior ao introduzir e reproduzir, nos meandros da rede, dados provenientes do mundo em que vivemos, como referem Deleuze e Guattari.⁶

O site *1001 Nights in Manhattan*⁷, desenvolvido para o Museu de Sexo em Nova Iorque, permite a inclusão de textos e histórias no dispositivo criado. Este trabalho, pertence ao colectivo de artistas SFMOMA, do qual fazem parte Michael Samyn e Auriea Harvey, e foi construído de forma a permitir a incursão das histórias sexuais dos diferentes utilizadores/leitores em diversos locais da cidade. Estes relatos, que aparecem sobrepostos no mapa geográfico dinâmico da cidade, são os próprios utilizadores/leitores que os inserem na base de dados do site através de um *back office*. A inscrição no plano é feita das histórias de inúmeras pessoas. A cidade inventariada serve de traço às diversas narrativas que a compõem, mas

a matriz é obra de dois artistas e de um museu.

Myths are stories that are distinguished by a high degree of constancy in their narrative core and by an equally pronounced capacity for marginal variation. (Blumenberg, 1990: 35)

A diluição do papel do autor, a autoria partilhada e até o anonimato na cultura digital, remetem-nos para uma configuração próxima das histórias contadas mitologicamente? George P. Landow lembra-nos Lévy-Strauss ao explicitar que a apresentação do pensamento mitológico é um sistema complexo de transformações sem centro, uma rede de textos (Landow, 1997: 93). As histórias mitológicas apresentam simultaneamente uma estrutura constante e uma possibilidade para a variação marginal. Assim, diferentes narradores/autores reproduzem uma composição pré-definida, introduzindo variações ao seu estilo e medida. A constância produz um reconhecimento do mito como representação artística ou ritual. A variação, uma possibilidade de novas e pessoais formas de apresentação. A transmissão oral favorece, segundo Hans Blumenberg, a vitalidade do que é transmitido: a disposição dos materiais para a deformação, para a improvisação. A tragédia grega adapta-se à sua audiência, para a qual estas variações eram uma sequência de continuações que estavam sempre predispostas a desenvolver um novo elemento de excitação. O público deparava, a cada actuação, com performances renovadas em vez de mais uma imitação (Blumenberg, 1990: 149-173). A simulação nos videojogos, através de um engenho dinâmico, permite a incursão de variações e múltiplas dimensões na história, adaptando-se ao “corpo” do utilizador. Os jogos actuais promovem nomenclaturas narrativas clássicas em que a ideia de princípio, meio e fim está muito presente. Alguns projectos artísticos, de que falaremos mais à frente, tentam contrariar esta tendência adoptando estruturas abertas e não-lineares, mais características da cultura da hiperficção e do hipertexto. Mas, para alguns autores, o caso da narrativa nos media digitais está para além do mito e da metáfora⁸.

Mas será que os realizadores de videojogos e os criadores digitais são assim tão anónimos? E estarão estes criadores assim tão preocupados em dar ao utilizador a liberdade que este tem a ilusão de deter? Não existirá sempre, como na saga Matrix, um arquitecto do sistema que decide que acções o jogo permite ou não desenvolver, um autor que condiciona os passos do utilizador e lhe transmite a ilusão de que este é co-autor da obra, um leitor escravo dos livros que não consegue concluir como em *Se numa noite de inverno um viajante* de Italo Calvino?

La creación colectiva, una de las más interesantes posibilidades que ofrece la red, es otro de los aspectos fundamentales del proyecto. Cada participante que accede al servidor con la intención de componer, puede también modificar/enriquecer temas anteriores, con lo que se potencia un juego a modo de cadáver exquisito musical, en el es posible conocer en cada momento los autores de cualquier tema, y en que porcentaje se dividirían la autoría en caso de la pieza en cuestión fuera seleccionada. De esta forma, una idea o germe musical generado por un autor, puede evolucionar paralelamente en múltiples direcciones, siendo todas ellas igualmente accesibles al estar organizadas en forma de árbol. (Jordá, Sergi, 1998⁹)

O *software* de criação musical *freeware* FMOL foi especialmente concebido para que criadores de todo o mundo pudessem participar através da internet na composição musical de parte da banda sonora do espectáculo dos Fura Dels Baus. Este *software* foi patrocinado pela Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.) espanhola. Esta sociedade, comprometeu-se em simplificar todas as formalidades necessárias para que os compositores que utilizaram o *software* para a criação digital de pequenos e breves fragmentos para o espectáculo, ficassem automaticamente inscritos e recebessem os seus direitos de autor. Foram seleccionados pelos Fura Dels Baus 60 temas de 20 segundos cada e submetidas para avaliação do

júri 1200 composições. Posteriormente, foi desenvolvido um CD com 300 temas de 20s que foi oferecido a alguns dos compositores anónimos de FMOL para trabalharem por cima e assim desenvolverem novas composições¹⁰.

Jodi forces us to question the representation of data, its translation, its mapping, its conventional application for visualizing and decoding the language of programming into metaphors and signs we can interpret and utilize. Ultimately, *Jodi.org* is Code stripped of all functionality, Code for its aesthetic value, Code as abrasive language, Code as hallucination, Code as theater.¹¹

A desconstrução das “regras do jogo”, tal como se verifica em colectivos como os *Jodi*¹², integrado por Joan Heemskerk and Dirk Paesmans, é uma das principais questões que os artistas propõem ao utilizador pois, para além de ser um dos maiores atractivos da cultura lúdica de entretenimento, está presente nas artes digitais. Quando confrontados com a ideia: quando olhamos para o vosso trabalho não há hipótese de saber quem está por trás de tal construção. Uma companhia? Uma organização? Um *gang*? É isto a possibilidade de anonimato na internet? Os *Jodi* respondem: “nós apresentamos ecrãs e coisas que estão a acontecer nesses ecrãs. Evitamos explicações. Olhem para qualquer exposição: as pessoas procuram as placas de informação ao lado dos trabalhos artísticos, antes de olharem para os trabalhos. Querem saber quem fez a peça, antes de terem uma opinião sobre esta. É o que tentamos evitar”¹³.

O processo de triagem e mapeamento do jogador na matriz é sempre um processo de descodificação e apropriação do espaço virtual. Nos *first person shooters* deparamos com uma maior possibilidade de agir, embora neste tipo de performances a narratividade seja menor do que nos *role playing games* em que encarnamos uma personagem e encenamos um drama. A imersão na primeira pessoa privilegia uma maior performance em detrimento da narratividade. Nos jogos de acção,

o palco do “drama” é de tiros e sobrevivência, para nos *role playing games* encontramos um modo de fazer mundos repleto de histórias e experiências. O artista, tal como o realizador de cinema, pode tomar decisões sobre a história ou histórias, a jogabilidade e as acções possíveis do sistema, o tipo de design, a tecnologia a utilizar... mas não pode deixar de abdicar, na cultura digital contemporânea, da evolução da sua obra por caminhos que se bifurcam, misteriosos e inesperados.

Gonzalo Frasca, na sua tese de mestrado¹⁴, propõe como cenário a possibilidade futura de, num jogo de simulação como os *Sims*, ser não só possível escolher a roupa e a cor dos cabelos como também manipular as personagens em termos de carácter. O autor imagina uma Agnes fictícia que joga há bastante tempo aos *Sims* e conhece as regras básicas da simulação. Agnes sente que seria importante que as relações familiares fossem mais realistas no jogo, por isso escolhe uma mãe para a sua família virtual no menu ainda imaginário e potencial: “mudança de carácter”. “Dave’s Alcoholic Mother version 0.9” foi elaborado por um outro internauta e escolhido por Agnes para manipulação. Depois de feito o *download* 2 Agnes insere a personagem na sua casa *Sims* constituída por um casal, três crianças e um gato. A mãe é substituída por esta mãe alcoólica e depois de algum tempo a jogar Agnes conclui que esta personagem não se coaduna com a realidade. A personagem vai buscar as suas bebidas alcoólicas ao armário da sala em vez de as esconder, o que Agnes considera ser um comportamento pouco realista, do seu ponto de vista. Assim, e ainda no domínio da ficção, Agnes faz o *download* de outra personagem: “Dorothy Alcoholic Methodist Mother version 3.2”. Ao fim de algum tempo percebe que esta mãe também não é credível e decide, através de um editor, fazer algumas alterações no código e gravar a sua versão modificada para manipulação no menu de personagens. Temos desta forma uma “Agnes Alcoholic mother 1.0” inspirada na “Dorothy Alcoholic Methodist Mother version 3.2”. A imaginação de Gonzalo Frasca é prodigiosa mas este, parece-me, é o caminho para o qual se dirigem muitos videojogos.

Augusto Boal took Brecht’s ideas much further and created a new form of theater that literally blurred the “fourth wall”, by allowing the audience to become actively involved on the play. (Frasca, 2001: 61)

Estranhamente, com tanta ficção e imaginação o autor apela ao realismo e teatro da vida, socorrendo-se de Bertold Brecht e dos brasileiros Augusto Boal e Paulo Freire para propor os seus videojogos dos oprimidos¹⁵. Não deve ser alheio a este facto Gonzalo Frasca ter nascido no Urugai. E, é curioso notar, como nos diz, que Augusto Boal, quando exiliado na Europa, encontrou uma audiência muito diferente daquela a que estava habituado no Brasil, isto é, se no Brasil as pessoas resolviam mesmo as suas questões pessoais no palco, na Europa, a simulação era bem mais abstracta e as suas técnicas foram difíceis de adaptar aos problemas burgueses dos países ricos. Será que algum dia o designer se vai deparar com um miúdo que lhe pede que desenhe jogos menos realistas porque das misérias da vida está ele farto? Como certo adolescente, que uma semana depois de propor à professora de português ler Alves Redol, lhe entrega o livro com a seguinte frase: “sabe, professora, é melhor ler outro livro porque para misérias já basta a minha vida”.

(...) in solitary or private play children create cultures of play that are virtual worlds not mundane worlds, and often with not much obligation to the latter. (...) The unreal worlds of play and festival are like that of the novel or the theater. They are about how to react emotionally to the experience of living in the world and how to temporarily vivify that experience by transcending its usual limits (Sutton-Smith, 1997: 155-59).

Os jogadores de personagens analisados pelo sociólogo francês, Laurent Trémel, preferem o mundo da fantasia, a capacidade dramática à tirania da realidade. A ideia é improvisar uma boa história, seja ela um drama, uma comédia... A coerência e realidade envolvidas são absolutamente secundá-

as: misturam-se épocas e fases históricas num mesmo caldeirão lírico. O potencial teatral de tais actuações colectivas é enorme e, tal como um livro, é capaz de transportar para o seu interior o leitor. Estes jogos apelam à temática da evasão, promovendo nos seus participantes a ideia de possibilidade de fuga à realidade. Uma voz constante nestes fazedores de mundos: “quando eu leio alguma coisa, é geralmente um pouco para sair da realidade”¹⁶. Da mesma forma a simulação das diferentes personagens mágicas, que vão adquirindo competências no jogo, são escolhidas de acordo com imaginários extra-terrestres, da ficção científica, paranormais e afins. Não se reproduzem os diferentes papéis da vida real, como nos *Sims* e à maneira da comédia da vida, como nos relata Erving Goffman, mas antes se utilizam estes para um ensaio de potencialidades mágicas e rituais.

What is this changed way of thinking?
To summarize: first, there is no central representation; second, control is distributed throughout the system; third, behaviors develop in direct interaction with the environment rather than through an abstract model; and fourth, complex behaviors emerge spontaneously through self-organizing, emergent processes (Hayles, 1999: 213)

Criar dispositivos e engenhos de inteligência artificial que estudam e replicam as acções do sujeito e permitem capturar a estrutura lógica do processo não é uma forma de criar modelos de evolução mas a evolução em si, diz-nos N. Katherine Hayles¹⁷. Os agentes artificiais, incorporados no meio das nossas marionetas e personagens nos jogos que jogamos, descobrem o mundo através das suas interacções com o ambiente. Estes autómatos vão sendo criados sem deterem qualquer representação central do mundo, sem imagens nem comportamentos pré-programados. Estes programas não imitam mas antes simulam comportamentos, interacções, momentos. O jogo sofre um processo de mutação e o nosso corpo reorganiza-se para acolher novos padrões tácteis, quinesésicos, visuais e sonoros, provenientes da interacção com

o computador. Para Rodney Brooks do MIT, citado por N. Katherine Hayles, uma vez descoberta a essência do ser e da sua forma de reagir, os problemas de comportamento, linguagem, aplicação e conhecimento aplicados tornam-se fáceis de simular. Da essência, para os estudiosos da vida artificial, fazem parte a habilidade para o movimento num ambiente dinâmico, a capacidade de sentir a envolvente e os arredores e um grau suficiente para se chegar à preservação da vida e à reprodução.

O que resulta deste sistema? Primeiro: não há uma representação central. Segundo: o controlo está distribuído pelas várias componentes. Terceiro: os comportamentos desenvolvem-se em directa interacção com o ambiente em vez de se basearem num modelo abstracto. Quarto: comportamentos complexos emergem espontaneamente através de um processo de auto-organização emergente. A possibilidade de um sistema integrado que aprende a pensar através das experiências do corpo, resolvendo progressivamente objectivos abstractos, leva-nos a repensar as nossas noções sobre a inteligência, diz-nos N. Katherine Hayles. O que é que permite ao sistema envolver-se num processo de organização auto-regulada? Diferentes níveis de organização sistémica, conexão por *loops* de *feedback*, regras locais que, através de repetidas aplicações, desencadeiam estruturas globais emergentes. O utilizador tem, neste contexto, a capacidade de desencadear no sistema uma mutação espontânea adquirindo um *status* quase semelhante ao do autor inicial.

(But then, consciousness itself may be an emergent phenomenon arising from distributed systems no more enlightened than the computer program.) Cog [o robot] meets cogito. (Hayles, 1999: 219)

Um sistema que aprende a pensar através das experiências de um corpo? Mas não estamos perante o programa da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty? Não é a fenomenologia o estudo das essências? O estudo da essência da percepção e da consciência?¹⁸ Partindo do pressuposto que o real é um tecido sólido e que o mundo

não é aquilo que se pensa mas aquilo que se vive, a unidade do objecto/mundo funda-se no pressentimento de uma ordem eminente que dá resposta a questões apenas latentes na paisagem. É num processo de captura do mundo que o indivíduo constrói e resolve os seus problemas. Os estímulos e sensações provenientes do exterior fornecem a este corpo uma vaga inquietude, organizam os elementos que até aí não pertencem ao mesmo universo e que por essa razão não podem ser associados (Merleau-Ponty, 1945: 24-25). Eliminamos, na nossa relação com o mundo, segundo Merleau-Ponty, criticando detalhadamente a escola empirista e intelectualista, a ideia de que a atenção, a atenção ao que nos rodeia, não cria nada. Considera-se, neste caso, que a atenção cria um campo perceptivo ou mental que o homem pode dominar através dos seus movimentos e explorações. A atenção não é, uma associação de imagens, a memória “forrada” com os seus objectos, mas antes a constituição activa de um objecto novo que explícita e constrói o que ainda não tinha sido oferecido ao corpo senão como horizonte indeterminado (Merleau-Ponty, 1945: 36-39)¹⁹.

Je peux donc m'installer, par le moyen de mon corps comme puissance d'un certain nombre d'actions familières dans mon entourage comme ensemble de *manipulanda*, sans viser mon corps ni mon entourage comme des objects au sens kantien, c'est-à-dire comme des systèmes de qualités liées par une loi intelligible, comme des entités transparentes, libre de toute adhérence locale ou temporelle et prêtes pour la dénomination ou du moins pour un geste de désignation (Merleau-Ponty, 1945: 122).

O campo fenomenal não é um mundo interior, o fenómeno não é um estado de consciência ou um facto psíquico, a realidade existe para ser percebida. A experiência dos fenómenos não é uma introspecção ou uma intuição, como dizia Berkeley²⁰. Merleau-Ponty apela-nos para a destruição da ideia de exterior como conceptualização prévia, como projecção na mente, através da experiência do corpo como representação (Merleau-Ponty, 1945: 90-99).

É necessário passar das teorias de um conhecimento dos factos psicológicos e fisiológicos, ao reconhecimento do evento anímico como processo vital inerente à nossa experiência. A união da alma e do corpo não é resolvida através de um decreto arbitrário entre dois termos exteriores (objecto e sujeito), está explícita em cada instante no movimento da existência (Merleau-Ponty, 1945: 105). Este corpo, não é mais um objecto do mundo mas um meio na nossa comunicação com ele. O mundo deixa de ser a soma de objectos do pensamento cartesiano para se transformar no horizonte latente da nossa experiência. Um presente sem pensamento determinante. O espaço corporal é um espaço interior, um fundo sobre o qual pode surgir o objecto como princípio de acção. O homem, tal como o actor, não toma como reais situações imaginárias mas inversamente serve-se do corpo real e da sua situação vital para o fazer respirar, falar e cheirar no imaginário (Merleau-Ponty, 1945: 110-22).

Cada estimulação corporal acorda no homem não um movimento efectivo mas um tipo de movimento virtual. A parte sensibilizada sai do anonimato e anuncia através de uma tensão particular e com a força da acção, o quadro do dispositivo anatómico. O corpo é, neste contexto, um centro de acção virtual, e a existência espacial uma condição primordial de toda a percepção viva (Merleau-Ponty, 1945: 126). A percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo e é através de uma concertação de gestos e sentidos que os órgãos do corpo próprio exploram o mundo como um sistema integrado, em que o controlo está distribuído pelos diferentes membros. O táctil puro ou a visão pura seriam sempre, para Merleau-Ponty, experiências e fenómenos patológicos, pois não há um gesto táctil e uma experiência visual *per se*, mas antes uma experiência integrada onde é impossível discernir os diferentes estímulos e proveniências sensoriais.

increase ball speed 3x... doubles pain execution time... almost unblockable ricochet... quadruples pain execution time... Pain execution time? What kind of pain? What kind of execution? It's really about getting the body involved (Lockridge, 2002²¹)

PainStation é uma consola e um *software* que inflige dor ao jogador. A ideia partiu de dois designers alemães, Tilman Reiff e Volker Morawe, enquanto estudantes da *Academy of Media Arts* de Colónia. O jogo é uma versão do *Pong* dos anos 70, jogo electrónico de ténis de mesa. O conceito é simples. Dois jogadores atiram bolas um ao outro na mesa da consola. A mão esquerda posiciona-se em cima de um sensor, de nome *PEU*, isto é, *Pain Execution Unit*. Quando ambos os jogadores posicionaram a sua mão esquerda no contacto eléctrico, o jogo começa. O tipo de dor infligida no *Painstation*, e a sua duração, varia consoante o lugar onde as bolas batem. Assim, tanto pode ser uma lâmpada que queima a mão, como um circuito eléctrico que lhe dá electrochoques ou “sacões”. Neste jogo, dois jogadores oponentes tentam, por um lado, defender-se e sofrer o mínimo de dor possível, por outro, infligir ao seu oponente o máximo de dor possível. Uma relação sado-masoquista entre oponentes na mesa? O jogo acaba quando um dos jogadores decide que a dor é demasiado insuportável e tira a mão do *PEU*. A intenção dos autores deste projecto era fazer um objecto artístico que juntasse as suas vocações para o jogo e para a tecnologia, fazendo

do acto, e da experiência de jogar, algo de mais realista. Os jogadores que não se importam com um pouco de dor acham este projecto absolutamente viciante... e as suas mãos podem sair da experiência com nódulos e queimaduras reais²².

How far has self-organization proceeded? I no longer know which voice is speaking. (Hayles, 1999: 213)

Ora, não é esta a essência que o robot, o autómato, o software, e os estudiosos da vida artificial pretendem simular? Não é este o processo de apreensão e captura do homem no mundo? Não é esta a forma ou fórmula, de que nos fala N. Katherine Hayles, com a qual o nosso corpo toma consciência da sua envolvente em interacção com o ambiente? Seria talvez necessário estimular toda uma discussão à volta do conceito de inteligência e consciência, o que está fora do âmbito deste texto, mas uma coisa me parece mais ou menos evidente é que um dia, algures neste século, o jogo vai tomar conta das nossas existências, e propor-nos um palco de simulação e não a simulação da realidade, de que nos fala Jean Baudrillard no livro *Simulacros e Simulação*.

Bibliografia

A.A.V.V., (editado por) Bureau, Magnan, Annick e Nathalie, *Connexions, Art, Réseaux, media*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002.

Berkeley, G., *Principles of Human Knowledge*, Ed. Howard, London, 1710.

Blumenberg, Hans, *Work on Myth*, The MIT Press, Cambridge, 1990.

Deleuze, Gilles, **Guattari**, Félix, *A thousand plateaus*, Athole Contemporary European Thinkers, London, 2002.

Foucault, Michel, *O que é um autor?*, Edições Vega, Lisboa, 2002.

Frasca, **Gonzalo**, *Videogames of the oppressed: videogames as a means for critical thinking and debate*, tese de mestrado inédita, 2001.

Goffman, Erving, *A apresentação do Eu na Vida de Todos os dias*, Relógio D'Água, Lisboa, 1959.

Landow, George P., *Hypertext 2.0, the convergence of contemporary critical theory and technology*, The Johns Hopkins University Press, London, 001.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945.

Ryan, Marie-Laure, ed. by, *Cyberspace textuality, Computer Technology and Literary Theory*, Indiana University Press, Indiana, 1999.

Sutton-Smith, Brian, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

Trémel, Laurent, *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia, les faiseurs de mondes*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.

Computer Technology and Literary Theory, Indiana University Press, 1999, p. 175. <http://www.etoys.com> e <http://www.etoys.com/etoys/index.html>.

⁵ Richard, Birgit, “Etoy contre eToys”, *Connexions, Art, Réseaux, media*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002, pp. 91-114.

⁶ Deleuze, Guattari, Gilles, Félix, *A thousand plateaus*, Athole Contemporary European Thinkers, 2002, p.23.

⁷ <http://museumofsex.com/projects/more.html> ou www.mosex.com.

⁸ Ryan, Marie Laure, “Beyond Myth and Metaphor, the case of narrative in digital media”, 2001, in <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>

⁹ Jordá, Sergi, “Faust Music On Line – Creación musical colectiva en Internet”, 1998, in <http://www.iaa.upf.es/~sergi/virtualia.htm>

¹⁰ http://www.iaa.upf.es/~sergi/FMOL/fmoltrio/history_fmolt.htm; <http://www.neural.it/english/sergijorda.htm>.

¹¹ <http://www.artmuseum.net/w2vr/timeline/Jodi.html>.

¹² <http://map.jodi.org/>; www.jodi.org

¹³ <http://www.heise.de/tp/english/special/ku/6187/1.html>.

¹⁴ www.ludology.org.

¹⁵ Frasca, Gonzalo, *Videogames of the oppressed: videogames as a means for critical thinking and debate*, 2001, tese de mestrado inédita, p. 60.

¹⁶ Trémel, Laurent, *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia, les faiseurs de mondes*, Presses Universitaires de France, 2001, p.138.

¹⁷ Hayles, N. Katherine, “Artificial Life and Literary Culture”, in *Cyberspace Textuality, Computer Technology and Literary Theory*, Indiana University Press, 1999, pp. 206-212.

¹⁸ **Merleau-Ponty**, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Éditions Gallimard, 1945 (Avant-Propos).

¹⁹ “Entre le sentir et le jugement, l’expérience commune fait une différence bien claire. Le jugement est pour elle une prise de position, il vise à connaître quelque chose de valable pour moi-même à tous les moments de ma vie et pour les autres esprits existants ou possibles; sentir, au contraire, c’est se remettre à l’apparence sans chercher à la posséder et à en savoir la vérité (Merleau-Ponty 1945: 42-43). A percepção é, neste contexto, a interpretação dos sinais exteriores e estímulos corporais. A imaginação é, para Merleau-Ponty, uma forma de julgar e não um estado imanente do sensível antes de todo o julgamento. A sensação pura, define-se pela acção dos estímulos sobre o nosso corpo, e sentir é esta comunicação vital com o mundo que nos possibilita a sua presença como lugar familiar da nossa vida. Sentir é, neste contexto, um tecido inten-

¹ Este documento foi elaborado no quadro do projecto de investigação *Trends on Portuguese Networks Culture*, projecto financiado pela FCT/POCTI/33436/com.1999.

² Bolseira de doutoramento da FCT na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

³ Landow, George P., *Hypertext 2.0*, The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 114.

⁴ Keep, J. Christopher, “The Disturbing Liveliness of Machines”, in *Cyberspace Textuality*,

cional que o esforço do conhecimento procura decompor (Merleau-Ponty, 1945:65).

²⁰ Berkeley critica a estranha doutrina das ideias abstractas e a matéria prima em Aristóteles, pois considera que a matéria não “vive” independentemente da mente. Para Berkeley, tanto as qualidades primárias como secundárias da matéria, são criações da mente e não existem fora desta. Ver *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (Berkeley, 1970:15-17).

²¹ Lockridge, Rick, “PainStation: gaming till it hurts, a video game that’s literally a pain to play” 2002, in http://abcnews.go.com/sections/scitech/TechTV/techtv_paingame020422.html

²² <http://www.painstation.de/>.

http://www.wired.com/news/games/0,2101,50875,00.html?tw=wn_story_related.

<http://www.techtv.com/extendedplay/story/0,24330,3382064,00.html>.

O Museu Virtual: as novas tecnologias e a reinvenção do espaço museológico

Rute Muchacho¹

*Un nouveau type d'artiste apparaît,
qui ne raconte plus d'histoire.
C'est un architecte de l'espace des
événements, un ingénieur de mondes
pour des milliards d'histoires à venir.
Il sculpte à même le virtuel.*
(Levy, 1998: 145)

O desenvolvimento das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) e as consequências da sua massificação na Sociedade actual são cada vez mais ponto de análise e reflexão. O potencial social das TIC e os efeitos que produzem na forma de pensar e de agir de cada indivíduo são, de acordo com alguns autores (Castells, 2002), indiscutíveis.

Este trabalho tem dois objectivos essenciais:

- definição e discussão do conceito de museu virtual;
- definição das formas possíveis de materialização desse conceito através do recurso às TIC.

A sua apresentação desenvolve-se ao longo de dois aspectos centrais para a temática:

- utilização das TIC como instrumento de comunicação entre o museu e o seu público;
- utilização das TIC como instrumento de transformação do espaço expositivo material e imaterial do museu.

O museu, como importante meio de comunicação, tem de aproveitar todo este desenvolvimento comunicacional e tecnológico, no sentido de satisfazer as novas correntes da museologia que se estão a debruçar sobre o papel do museu na sociedade actual.² A instituição museológica sofreu grandes alterações e foi alvo de salutar discussão³ que motivou novas formas de pensar o museu, havendo agora a consciência de que necessita de se libertar do espaço tradicional e limitado, para se tornar acessível ao grande público. A atenção e a educação do público

“es un labor clave, que exige un planeamiento diario y hasta una invención y redefinición de la calidad de sus servicios, acrecentada esta necesidad por el protagonismo que há adquirido el visitante y su entusiasmo creciente por el consumo que le ofrecen estas instituciones culturales” (Fernandez, 1999:126). O museu tem de se adaptar às necessidades da Sociedade actual, em constante mutação. As novas correntes museológicas não surgem como um substituto à Museologia tradicional, mas como uma nova forma de entender o espaço museal. Como afirmou Mário Moutinho *“não foi a Museologia tradicional que evoluiu para uma Nova Museologia mas sim a transformação da sociedade que levou à mudança dos parâmetros da Museologia”* (1989:102).

O museu da actualidade está a enfrentar um desafio constante e primordial:

- **a comunicação com o seu público.**

O espaço fechado em si próprio, criado com o objectivo principal de preservar e salvaguardar um património,⁴ está a alterar-se para ser capaz de transmitir um conceito e de possibilitar aos diversos públicos experiências sensíveis através da interligação com o objecto museal. Como defende Varine *“é no contacto sensorial entre o homem e o objecto que o museu encontra a sua justificação e por vezes a sua necessidade”* (1992:52).

O discurso expositivo tem de possuir uma relação clara com aquilo que se expõe. O novo pensamento museológico veio trazer novos desafios à expografia, criando a necessidade de novas formas de expor, *“o desafio que se coloca é o de introduzir no museu o utensílio da forma (não herdada, mas constituída como obra de arte, entendida nos sentidos referidos) como suporte para a comunicação das ideias”* (Moutinho, 1994:20).

A exposição é vista como uma ambiência, na qual os objectos são colocados num

determinado contexto, de forma a se poder comunicar determinada mensagem ao visitante. O sentido do objecto é exteriorizado pelo seu contexto. O conceitor da exposição vê o percurso expositivo como um conjunto de objectos colocados de forma concreta, tendo como fim a trans-missão de determinada mensagem, mas, no entanto, cada visitante integra experiências prévias e as suas próprias expectativas e interesses em relação determinada exposição.⁵

O museu tradicional não consegue transmitir todo o seu valor através da visita, fechado sobre si próprio e preocupado sobretudo com a colecção e salvaguarda de objectos, não consegue desempenhar a sua função mais *enriquecedora* e fundamental: **comunicar com o público**.

As TIC são um instrumento precioso no processo de comunicação entre o museu e o seu público. A sua utilização como complemento de uma exposição vem facilitar a transmissão da mensagem pretendida e captar a atenção do visitante, possibilitando uma nova visão do objecto museológico.

Esta nova realidade levanta uma questão pertinente: *“the tension between the museum as a site of uplift and rational learning as opposed to one of amusement and spectacle”* (Griffiths, 2003: 376). Os museus podem ser mais atractivos para o público se disponibilizarem mais informação e entretenimento, ou a combinação dos dois – *edutainment* – constituindo um espaço atractivo, com capacidade para alargar e multiplicar as experiências sensoriais e cognitivas que cada sujeito pode usufruir.

As instituições museológicas estão a esforçar-se por possuir um *site* institucional de forma a transmitir ao grande público informação sobre o conteúdo do seu acervo e sobre as actividades culturais desenvolvidas no seu espaço. O museu está a ser democratizado, tornando-se facilmente acessível em qualquer parte do mundo.

O museu virtual é uma realidade nova na museologia, mas existem poucos estudos sobre esta temática, embora se tivesse assistido nos últimos anos a uma proliferação do uso do conceito. Muitas vezes o que é intitulado de museu virtual é apenas um *site* informativo sobre as actividades do museu, esquecendo as potencialidades e novas pers-

pectivas das TIC face aos museus, em especial na forma como expõem os objectos e comunicam com o público.

Ao visitar um museu, via Internet ou CD-ROM, fica-se com nova visão do espaço museológico. A visita desenrola-se num ecrã e é comandada pela escolha do visitante virtual, de acordo com as suas necessidades. As barreiras físicas entre os objectos e os visitantes são dominadas, o mesmo acontecendo à obrigatoriedade de seguir determinado percurso. Como defende Alison Griffiths *“such technologies have changed the physical character of the museum, frequently creating striking juxtapositions between nineteenth-century monumental architecture and the electronic glow of the twenty-first century computer screen. Via the World Wide Web, the museum now transcends the fixities of time and place, allowing virtual visitors to wander through its perpetually deserted galleries and interact with objects in ways previously unimagined”*. Na verdade, quase que podemos afirmar que se realiza uma nova visita, abrangendo determinados objectos e percursos expositivos que não foi possível realizar no museu tradicional. Quando se passa para o campo virtual, o campo de acção alarga-se, dando origem a múltiplos percursos interactivos. O visitante assiste à *“imposição de um espaço tecnológico, ou melhor, do tecnológico como espaço, como palco, por excelência, da abertura dos possíveis da experiência – o ciberespaço”* (Cruz, 1998:12).

O objecto museológico abre-se à experiência estética através do virtual, através de um artifício: **a imagem virtual**.

A expressão *“imagem virtual”* engloba as imagens numéricas e a ideia de simulação do real. Como afirma Jean Baudrillard *“já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. (...) Na verdade, já não é o real (...) é um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera”* (1981: 8).

O museu virtual vai dissociar o objecto museológico da sua aura, materializando-o sob a forma de imagem virtual, ou seja, de

artifício. Como defendeu Walter Benjamin “*o que murcha na era da reproduzibilidade da obra de arte é a sua aura.(...) Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações*” (1992: 79).

Esta realidade sugere um novo meio de contemplação. Os pincéis e as cores são substituídos pelo rato e pelos pixels. O virtual renova o estatuto da imagem e a sua relação com a arte. Este museu, sem muros nem colecções, sustém-se na manipulação de artifícios. A progressão faz-se de página em página, como se andasse de galeria em galeria, interagindo com os objectos e mudando o percurso expositivo.

O museu virtual cria uma nova realidade na comunicabilidade estética entre o museu e o seu público. A utilização das TIC para a criação desta nova realidade museológica integra o conceito de interactividade no percurso museológico e possibilita ao visitante várias alternativas de fruição. Ao poder escolher e interagir tem uma experiência própria do espaço museológico. Como explica Ruth Perlin “*works of arts, their contexts, and their display arrangements are being electronically transported out of the exhibit spaces to be examined and visited in homes and other settings by individual who may never enter the art museum*” (1999:84). O visitante deixa de ser um sujeito passivo, que apenas reage à mensagem que lhe é transmitida, passando a ser incentivado a participar e interagir com o espaço. Cada visitante pode criar o próprio percurso expositivo de acordo com a sua experiência, gostos pessoais e a sua cultura. O criador do projecto expositivo tem a sua forma ideal de percurso para compreensão de uma obra ou transmissão de determinado conceito, mas cada visitante tem o direito de fazer uma experiência própria da obra. A tecnologia vem desafiar o visitante a participar, a intervir fisicamente, originando interpretações particulares do espaço museológico. A exposição virtual vem facilitar a recepção informativa, pedagógica e estética do objecto museal.

Os objectos museológicos estão todos acessíveis, constituindo um gigantesco arquivo ao qual se pode aceder por um computador ligado à WWW. A possibilidade de ter objectos em exibição *on-line* proporciona que toda a colecção esteja acessível, em qualquer momento, podendo ser utilizada de várias formas e através de diversos meios de comunicação. O controlo da informação em redes permite aceder à totalidade do arquivo, constituindo-se uma nova memória artificial.

Para a obra de arte transmitir a sua mensagem, tem de existir uma relação recíproca entre três conceitos fundamentais: a estética, o museal e o virtual.

A estética ocupa-se da experiência do sensível, o museal expõe esse objecto que irá desenvolver essa experiência sensorial e o virtual, através de artifícios, consegue comunicar com o sujeito (receptor da obra).

As TIC apresentam-se como mediadoras entre o museu e a obra de arte, no entanto, tanto o mediador, como o mediado, convergem no artifício. A obra de arte é representada pelo artifício e as TIC utilizam-no de forma a possibilitar a experiência estética. Como defende José Bragança de Miranda “*a articulação da técnica e da estética são duas faces do mesmo processo de linearização do real pelo código digital*” (2003: 300). O sujeito, como fruidor de toda a experiência estética, é, ao mesmo tempo, produtor de realidade.

A arte, o museu e o virtual interagem de forma a criar uma nova realidade. O virtual surge como gerador de um novo real. Como afirmou Deleuze “*le virtuel ne s’oppose pas au réel, mais seulement à l’actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel*” (1968: 269). O museu virtual existe para além do museu tradicional, como seu complemento, como “*theâtre d’operations extérieures*” (Deloche, 2001: 234).

A experiência do museu virtual tem os seus críticos. Para alguns, esta nova realidade pode ser encarada como espaço de diversão que dispersa os visitantes e dificulta a transmissão da informação. Contudo, não será correcto pensar, que através da técnica, a intervenção do sujeito possa desvalorizar o espaço museológico virtual, pois continua disponível a possibilidade de escolha de vários percursos expositivos, gerando outras interpretações e experiências pessoais.

O museu virtual é essencialmente um museu sem fronteiras, capaz de criar um diálogo virtual com o visitante, dando-lhe uma visão dinâmica, multidisciplinar e um contacto interactivo com a colecção e com

o espaço expositivo. Ao tentar representar o real cria-se uma nova realidade, paralela e coexistente com a primeira, que deve ser vista como uma nova visão, ou conjunto de novas visões, sobre o museu tradicional.

Bibliografia

Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bruno, C. (1997). *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos*. Lisboa: Cadernos de Sociomuseologia, nº10, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Benjamin, W. (1992). "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp.70-113.

Castells, M. (2002). *A era da informação : economia, sociedade e cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cruz, M. (1998). "Media Art ou Mediocracia". In *Catálogo de Cyber 98*. Lisboa: pp.11-16.

Deleuze, G. (1968). *Difference et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deloche, B. (2001). *Le Musée Virtuel*. Paris: Presses Universitaires de France.

Fiona, C. (2003). *The Next Generation — 'Knowledge Environments' and Digital Collections*. Consultado em 23 de Janeiro de 2004, em Museums and the Web: <http://www.archimuse.com/mw2003/papers/cameron/cameron.h tml>

Giuliano, G., Morgana C. & Stefania B. (2003). *Make Your Museum Talk: Natural Language Interfaces for Cultural Institutions*. Consultado em 23 de Janeiro de 2004, em Museums and the Web: <http://www.archimuse.com/mw2003/papers/gaia/gaia.html>

Griffiths, A. (2003). "Media Technology and Museum Display: a Century of Accommodation and Conflict". *Rethinking Media Changes*. London: MIT Press, pp. 375-389.

Lévy, P. (1998). *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: La Découverte.

Miranda, J. B. (2003). "O Design como Problema". In *Autoria e Produção em Televisão Interactiva*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 294-312.

Moutinho, M. (1989). *Museus e Sociedade: reflexões sobre a função social do Museu*. Monte Redondo: Cadernos de Património, ULHT.

Moutinho, M. (1994). *A construção do objecto museológico*. Lisboa: Cadernos de Sociomuseologia, nº1, ULHT

Perlin, R. (2000). "Media, Art Museums and Distant Audiences". *The Virtual and the Real*, p. 84

Varine, H. (1992). "Le musée au service de l'homme et du développement". (1969). In *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Paris: Édition W/ MNES, pp. 49-68.

¹ Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

² Nos nossos dias a função social do museu é de extrema importância: a instituição museológica é vista como instrumento educacional ao serviço do desenvolvimento social, económico e cultural.

³ ICOM – Conselho Internacional de Museu (International Council of Museums), é um organismo de carácter profissional, institucional e governamental, cujo objectivo principal é a promoção e o desenvolvimento dos museus em todo o mundo.

⁴ Entenda-se património como "o conjunto dos bens identificados pelo homem, a partir de suas relações com o meio-ambiente e com os outros homens, e a própria interpretação que ele faz dessas relações" (Bruno, 1996: 19).

⁵ Na perspectiva do visitante a experiência museal pode ser vista de três perspectivas:

- perspectiva pessoal – relacionada com a experiência pessoal, conhecimento e motivação;
- perspectiva social – de acordo com o ambiente social em que a visita se realiza;
- perspectiva física – relacionada com a arquitectura do edifício e com os objectos que contém.

Capítulo V

COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

Apresentação

Manuel Damásio¹

O audiovisual constitui hoje um campo essencial de produção tecnológica e uma área importante de reflexão e crítica para as Ciências da Comunicação. O audiovisual é, antes de mais, um espaço de encontro de várias formas de expressão sensorial e de tecnologias que lhe estão associadas. Podemos olhar para o audiovisual, não como uma disciplina científica ou uma técnica específica, mas antes como uma expressão que nomeia uma das áreas centrais de construção da nossa experiência efectiva de mediatização do relacionamento com os outros e com as coisas. Essa área constrói-se com o contributo de cada um dos meios que denominamos de “audiovisuais”, o conjunto das técnicas que permitem produzir e transmitir a distância conteúdos visuais e sonoros.

No passado era relativamente simples isolar cada um desses meios e estudar os seus respectivos efeitos sobre o indivíduo e a sociedade. Esses eram os tempos das teorias dos efeitos, uma lógica de trabalho durante muito tempo dominante nas ciências da comunicação, que enquadrava cada uma destas tecnologias no âmbito de um modelo de transmissão e recepção massificada de informação e procurava detectar neste meios e nos seus mecanismos de controle e produção de mensagens, os princípios da organização social de novas formas de produção e distribuição do conhecimento e da informação.

O advento de cada novo meio audiovisual de comunicação de massas anunciava um aumento na capacidade de persuasão da tecnologia, e desde o público que fugia em pânico da sala durante as primeiras projecções dos irmãos Lumière, passando pelos cidadãos aterrorizados com o relato, emitido através das ondas da rádio, de uma suposta invasão extra-terrestre, não faltam na apesar de tudo curta história dos meios audiovisuais, factos que nos recordem da enorme capacidade que estes meios têm de replicar partes da nossa experiência do real.

Mas se no passado era relativamente simples enquadrar estes meios sob a perspectiva do fenómeno da comunicação de massas, actualmente já não podemos catalogar com a mesma facilidade o conjunto dos dispositivos que classificamos como “audiovisuais”. A própria expressão já carregava uma forte carga pejorativa na medida em que também passou a denominar os meios de transmissão em tempo real de informação visual, como por exemplo o retroprojector ou o projector de slides, e deixou claramente de ser a mais adequada a partir do momento em que, com o advento do vídeo e o desenvolvimento cada vez mais acelerado de estruturas de metadata de representação da informação, já não podemos com segurança afirmar que estes meios só representam informação visual e sonora.

Ao acrescentarmos a palavra “comunicação” à expressão “audiovisual” estamos implicitamente a assumir que estas tecnologias evoluíram no sentido de possibilitar formas cada vez mais aprofundadas de experiências subjectivas multimodais que se adaptam às circunstâncias específicas de tempo e espaço do sujeito e às limitações dessas circunstâncias e não dos equipamentos ou formatos em causa.

O audiovisual evoluiu ao longo da sua história, e isto quer nos refiramos aos meios de massa ou aos mais corriqueiros dispositivos de transmissão local em tempo real, no sentido de aprofundar o carácter cada vez menos passivo da experiência que o meio possibilita ao sujeito. De um conjunto de tecnologias desenhadas e construídas para facilitar o acesso, passámos a um conjunto de tecnologias desenhadas e construídas para facilitar experiências.

O conjunto dos trabalhos apresentados nesta mesa do congresso reflecte esta dupla preocupação com os problemas do acesso e com os problemas da natureza cada vez mais interactiva da experiência possibilitada pelo

meio. Quer estejamos a discutir as novas formas híbridas de comunicação audiovisual, como é o caso da televisão interactiva, ou as tecnologias mais tradicionais, como a rádio ou a televisão, o que está sempre em causa é a capacidade que o meio demonstra de fornecer ao seu utilizador uma experiência cada vez mais credível e adaptada às suas necessidades e condições reais.

Hoje já não podemos isolar o audiovisual do conjunto das tecnologias que lidam com a criação destas experiências subjectivas cada vez mais ricas e personalizadas. De um tempo

em que nos preocupávamos com a análise da infra-estrutura de transmissão, terminais de recepção e natureza do canal, devemos agora passar a um novo período, em que as ciências da comunicação se concentrem mais nas práticas individuais e colectivas de uso destas tecnologias e menos na forma e natureza das mensagens que elas produzem.

¹ Universidade Lusófona. Coordenador da Sessão Temática de Comunicação Audiovisual do VI Lusocom.

Apresentação

Francisco Rui Cádima¹

Em primeiro lugar diria que, numa introdução à temática da ‘comunicação audiovisual’, importa contextualizar a emergência da Televisão no âmbito do dispositivo histórico-cultural e comunicacional do século passado e procurar compreender esse fenómeno no plano societal, no contexto jurídico-político e cultural do tempo.

Compreender, por exemplo, os mecanismos de apropriação dos média por parte dos diversos campos de dominação, transformando-os, por vezes em máquinas de propaganda, ou em aparelhos ideológicos de poder, através da imposição de lógicas de consenso social, cultural e político.

Explicitar os contextos mass-mediáticos, quer enquanto processo de enunciação subsumido num fluxo unívoco de comunicação, quer enquanto fluxo bidireccional em transição para um dispositivo matricial ponto-a-ponto, interactivo.

Pensar, enfim, as relações entre a televisão e a sociedade, sistema complexo ao qual a investigação científica não tem dado a devida importância, apesar de se tratar de uma complexa temática, porventura decisiva para uma percepção mais clara da contemporaneidade.

Ora é sabido que um meio de comunicação, isto é, os seus principais actores, organizam e enunciam o seu discurso em função das relações de poder e das representações que se configuram num determinado campo social e num contexto epocal. No sentido de se poder pensar o modo como se constitui o sentido dessa dinâmica discursiva, importa conhecer e compreender a noção de dispositivo mediático, nas suas diferentes dimensões, que do ponto de vista do emissor – através das dimensões técnica, instrumental e performativa –, quer do ponto de vista da recepção, percebendo-se a lógica de inflexão de modelos comunicacionais e dos respectivos campos de mediação a partir da emergência do conceito de audimetria e das práti-

cas da recepção específicas atinentes ao campo do telespectador.

Repare-se que as práticas culturais dos portugueses, nomeadamente no que diz respeito ao consumo de televisão têm vindo a mudar nos últimos anos. Desde a chegada da televisão por cabo, foram conquistados cerca de três milhões de telespectadores à televisão hertziana, boa parte dos quais tornaram-se progressivamente telespectadores de canais temáticos, nas suas diferentes tipologias.

Claro que uma visão actualizada do dispositivo televisivo implica problematizar a própria inflexão tecnológica do presente e nessa perspectiva implica introduzir as problemáticas da evolução das linguagens e dos conteúdos específicos da transição do ambiente analógico para o novo contexto digital.

Vejamos para já a anterior lógica de difusão ponto-multiponto, específica do modelo tradicional de televisão generalista, que ainda se mantém, apesar da cada vez maior fragmentação do audiovisual. Neste modelo de ‘pirâmide’ a comunicação é unívoca, integra uma complexa rede discursiva vinculante, legitimadora, uma nova ordem simbólica, de certa forma dissuasora, unilateral, estabelecendo-se assim um modelo contratual, no fundo, uma ordem política e um quadro normativo-cultural, com impacto também no plano dos comportamentos e das condutas.

Poder-se-ia referir aqui o texto clássico de Casetti e Odin, onde se problematiza a oposição entre Paleo e Neo televisão. Para estes autores, a televisão foi desde logo apropriada por uma experiência de comunicação pedagógica, processo que se configurou, nas primeiras décadas da sua história, num ‘contrato’ com o telespectador, transformando-se assim, claramente a televisão como uma ‘empresa’ de escolarização alargada o todo o social.

A televisão prolongava assim a família e a escola, era uma sua extensão, sendo que nessa altura ‘ver TV’ era como que um respeitável ‘acto social’ em que todos queriam estar comprometidos. Nesta fase a emissão é segmentada de forma muito óbvia nos diferentes géneros tradicionais e a grelha, o velho «mapa-tipo» tem de facto um papel estruturante na emissão.

Mas a esta lógica específica do início da televisão, designadamente na Europa, rompe com o anterior modelo relacional, ao qual sucede um modelo de ‘contacto’, caracterizado por um novo modo de estruturação do fluxo e pelo esbatimento do fluxo contínuo clássico, configurado no estereótipo dos fluxos de programação, dos alinhamentos, das formas de representação do real. É como se o mundo se tornasse fábula. O discurso televisivo conduz ao espectáculo de ritualização do acontecimento e à efabulação sempre violenta do real. Um modelo que se manifesta através da criação de uma cultura-mosaico e de um contrato de visibilidade e de legitimação com o telespectador.

Mas é também o tempo da emergência de processos de interactividade entre o emissor e o receptor. A relação com o telespectador torna-se mais próxima, mais familiar e mais convivial. Apesar disso, é claro que o tipo de representação do mundo que a televisão dá a ver é ainda assim limitada pelo dispositivo clássico, sendo, em geral, mais conservadora do que as próprias possibilidades técnico-discursivas do meio permitem.

A televisão generalista confronta-se agora com os seus híbridos interactivos, sendo este claramente um sintoma de um novo ciclo em relação ao qual, aliás, quer os produtores de conteúdos, quer o campo da recepção, se estão a adaptar progressivamente, ainda que a formatação de conteúdos no domínio do multimédia interactivo tenha aqui uma dificuldade maior. De facto, a era digital e a pós-televisão assentam num novo modelo de comunicação audiovisual que nos fará progressivamente esquecer esse primeiro modelo unívoco e, de certa maneira, autista, da era analógica.

Nesta mesa procurar-se-á então, nas diferentes investigações, dar um enqua-

dramento crítico, reflexivo, epistemológico e ainda jurídico-político às práticas, discursos e procedimentos específicos do objecto televisivo, quer em referência aos conteúdos, quer no plano histórico e jurídico, configurando e problematizando as tecnodiscursividades, a instrumentalidade, a performatividade, as estratégias e os contextos de enunciação, e, enfim, as políticas públicas.

Pretende-se assim aprofundar neste debate e nas intervenções da mesa de Comunicação Audiovisual algumas questões em torno de dispositivos de informação de programação da era da televisão clássica, das respectivas mediações simbólicas, discursivas, tecnológicas, históricas e jurídico-políticas. Do mesmo modo se procurará fazer a análise de contextos, práticas e regularidades discursivas e das condições de produção histórica do real comunicacional, não só no plano de agenciamento ‘televisivo’ do mundo, como também da *lei* dos sistemas que orientam o aparecimento de enunciados como acontecimentos singulares no campo da videocultura televisiva.

A análise destes ‘fragmentos’ do fluxo televisivo, claramente mais específicos da neo-televisão, é extensiva à questão dos modelos televisivos, do serviço público de televisão, passa pelo âmbito sociológico, onde se podem evidenciar designadamente tópicos relativos a uma estética e uma política da recepção, sendo que aqui importa cuidar da interpretação de dados quantitativos através de uma estratégia de investigação onde os estudos qualitativos possam esclarecer o que a audimetria esconde, na sua lógica determinada pelas dinâmicas de mercado e comercial.

Na abordagem das diferentes séries e «acontecimentos monumentos», específicos da narrativa televisiva e bem assim das modalidades enunciativas e fluxos que se estruturam na emissão de ar, procurar-se-á problematizar a emergência de lógicas de mediação do dispositivo, designadamente a partir da configuração de campos, simbólicos, culturais e políticos criados a partir da interacção entre a televisão e a sua recepção.

Por fim, refira-se que a análise acima referida das relações complexas entre televisão e sociedade só poderá ter as suas consequências através de uma análise

porfiada, arqueológica, do contexto, discursos, modo de recepção e condições de produção do sentido do objecto televisivo. Essa analítica é naturalmente enquadrada também pelas lógicas públicas e privadas e ainda pela questão da regulação sectorial,

no âmbito da actual dualidade entre serviço público e mercado, para além naturalmente da fragmentação do modelo audiovisual e da multiplicidade da oferta, com base nos novos dispositivos tecnológicos interactivos.

Bibliografia

Cádima, Francisco Rui,
- «Televisão, serviço público e qualida-
de», *Observatório*, nº 6, OBERCOM, Lis-
boa, Novembro de 2002.

- «Proto e pós-televisão. Adorno,
Bourdieu e os outros – ou na pista da
‘Qualimetria’», *Revista de Comunicação e
Linguagens*, nº 30, CECL e Relógio de Água,
Lisboa, 2001.

- *O Fenómeno Televisivo*, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1995.

Casetti, Francesco e **Odin**, Roger, «De
la Paléo à la néo-télévision. Approche sémio-

pragmatique», *Communications*, nº 51, Pa-
ris, 1990.

Casetti, Francesco e **Chio**, Federico di
*Análisis de la Televisión - Instrumentos,
Métodos y Prácticas de Investigación*, Paidós,
Barcelona, 1999.

¹ Director do Obercom. Coordenador da Sessão
Temática de Comunicação Audiovisual do II
Ibérico.

El protagonista del nuevo mercado de la información y la comunicación: el consumidor

Carmen Fernández Camacho¹

1. Introducción

El siglo XXI se define como la Era de la Comunicación. Vivimos en un mundo cuyo destino es la globalización iniciada a finales del siglo anterior y caminamos hacia la Sociedad de la Comunicación. Período más competitivo y eficaz en lo que respecta a la comunicación que épocas anteriores. En primer lugar, porque la introducción de medios audiovisuales y nuevas tecnologías ha implicado la entrada en juego de capitales industriales interesados en potenciar nuevos bienes de consumo, en la medida en que tales medios se apoyan en una amplia oferta comercial. Y, en segundo lugar, porque en relación a la prensa, en lo que atañe a su estructura económica, la aceleración con que se producen los cambios resulta mucho mayor con la entrada de la televisión y, principalmente, de los satélites de comunicaciones.

Por otra parte, la evolución del mercado de consumo de la microinformática hacia el sector de las comunicaciones anticipa una nueva reconversión de los sistemas tradicionales de comunicación a formas más modernas de comunicación integral, que mediante el uso de la tecnología de cable construido con fibra óptica permite la transmisión y recepción por un mismo vehículo, el teléfono, de los mensajes y señales más diversos como radio, televisión, telefax, télex, teleconferencia, programas, etcétera.

Esto ha dado lugar a que, en la actualidad, ya hablemos de un nuevo sector económico, INFOCOM,² cuya referencia inmediata son las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información. INFOCOM incluye todo aquello referente a las telecomunicaciones desde los sectores más tradicionales hasta sectores como la producción de información y contenidos, pasando por la fabricación de equipos, terminales y redes así como el

desarrollo de programas informáticos. Los avances en el área de telecomunicaciones y el desarrollo de Internet está modificando la organización empresarial, las relaciones de las organizaciones con el mercado, distribuidores y consumidores.

Este cambio tecnológico, entre otros, que caracteriza el sector de las telecomunicaciones, de los medios de comunicación social y de las tecnologías de la información, indica el surgimiento de un nuevo paradigma: el Paradigma de la Convergencia.³

La evolución de diferentes aspectos de la convergencia y de las relaciones que se establecen entre quienes la asumen, ha dado lugar a tres dimensiones:

- Convergencia tecnológica de redes y de equipos;
- Convergencia industrial, y
- Convergencia de mercados y servicios.

Estas convergencias se basan en una infraestructura, constituida por sistemas de componentes, redes y servicios así como asociaciones de los sectores citados, telecomunicaciones, medios de comunicación social y tecnologías de la información, que contribuyen a la mejora en la entrega de los servicios de las sociedades de la información a los clientes.

Los cambios que se están produciendo en Internet, no obstante, son definidos y considerados como símbolo y principal motor de la convergencia. Internet ofrece servicios a empresas y al público en general tales como el correo electrónico, procesadores de texto, dictado y generación de voz, sistemas expertos, todos ellos considerados como las formas más modestas de la inteligencia artificial, corrección ortográfica y gramatical, autoedición, conferencia online, videoconferencia o teleconferencia, uno de los usos más espectaculares en la transmisión vía satélite en el ámbito de las relaciones públicas, giras de promoción vía satélite, conferencias en red, entre otros.⁴ Precisamente, la simultaneidad

que caracteriza a *World Wide Web* es una de las características más destacada de la convergencia.

Asimismo, la codificación digital es la base de la convergencia tecnológica. La tecnología digital convierte en bits la imagen, el sonido y los datos; compacta la información; aumenta la velocidad de transmisión y disminuye la frontera entre los equipos y las redes. No obstante, la tecnología digital no sólo hace posible la rapidez en la transmisión sino que también facilita la edición de esos materiales. Las redes de televisión, se están convirtiendo en estructuras bidireccionales y de elevada capacidad, es decir, en redes interactivas de banda ancha.

En España, el Plan Técnico Nacional de la Televisión Digital Terrenal, aprobado en 1998, dispuso que las estaciones de televisión con tecnología analógica cesasen en sus emisiones antes de 2012 y, además, estableció que, si las entidades concesionarias del servicio de televisión privada lo solicitaban, como así ocurrió, les sería ampliado el contenido de la concesión para permitirles la explotación de su programación con tecnología digital. Con este objetivo, el Acuerdo del Consejo de Ministros de 10 de marzo de 2000, por el que se renovaron las concesiones de esas entidades privadas, amplió el contenido de sus concesiones con la finalidad de permitir simultanear sus emisiones con tecnología analógica y con tecnología digital, estableciendo la obligación de emitir empleando la tecnología digital en un plazo no superior a dos años desde la renovación.

De esta manera, las sociedades privadas de televisión, Gestevisión Telecinco, Antena 3 de Televisión y Sogecable (Canal Plus) comienzan las emisiones de su programación con tecnología digital el 3 de abril de 2002 en un canal múltiple compartido en el que, además, se incluye la programación de Radiotelevisión Española (La Primera y La 2), en la denominada Red Global de cobertura Nacional (RGN). Por lo tanto, desde esa fecha se inicia en España la transición hacia la tecnología digital que finalizará en 2012. Hasta entonces, los usuarios disponen de tiempo suficiente para adaptar sus televisores para la recepción de las señales digitales mediante el uso de equipos convertidores

(descodificadores digitales a analógicos), o adquirir receptores integrados de televisión digital.

Respecto a la radio digital, España sí que destaca en la cobertura del territorio nacional. A finales de 2003, el 50% de la población ya puede escuchar radio digital. Ahora hacen falta campañas de promoción que den a conocer la tecnología digital entre todos los públicos, ayudas y condiciones especiales para fomentar la migración y un cambio de mentalidad en los radiodifusores que deben invertir en el desarrollo de nuevos formatos de programación que den un nuevo valor a la radio del futuro.

La convergencia de las redes fijas y móviles representa una parte de la plena integración de tecnologías con el objetivo de generar sistemas de comunicaciones digitales y móviles. Esto es posible si se utiliza la misma plataforma para recibir un conjunto de servicios de voz, datos, multimedia y audiovisuales. Este cambio supone importantes implicaciones de todos los sectores que engloban la convergencia.

Asimismo, como resultado de la convergencia de redes, equipos y servicios asistimos a la entrada de grupos empresariales en diferentes áreas de negocio o en diferentes sectores, esto es en la práctica, la convergencia de mercados donde el consumidor ha de ser el protagonista.

2. El valor del consumidor

Las telecomunicaciones, junto a la informática y el área audiovisual, conforman un nuevo hipersector, el de la Información, caracterizado por su fuerte dinamismo y su influencia como factor de desarrollo económico en las sociedades avanzadas. Ante la nueva situación global de competencia y desde todos los frentes los operadores de comunicaciones han comprendido que su negocio no puede ser en el futuro el de meros distribuidores de la información.

No obstante, ignorar las necesidades y deseos del consumidor, es decir, el campo del comportamiento del consumidor el cual estudia cómo seleccionan, compran, utilizan y desechan bienes, servicios, ideas o experiencias los individuos, grupos y organizaciones con el fin de satisfacer sus

necesidades y deseos, sería un error considerable ya que el nuevo milenio habla de los consumidores de tecnología.

Sin duda, los consumidores cada vez más exigentes e informados, junto con las innovaciones tecnológicas, están transformando todos los paradigmas empresariales mediante la creación de una nueva ruta hacia el mercado: la venta electrónica. De lo que la mayoría de las empresas no son conscientes es que, como consecuencia de esto, aparece una batalla por la posesión y control de este nuevo y prometedor canal de distribución: las nuevas tecnologías.

Desde un punto de vista economicista, las redes representan al menos, tres grandes niveles de transformaciones:

1. La aparición de nuevos modelos organizativos: la empresa en red.
2. El establecimiento de alianzas en red;
3. La gestión y el desarrollo de los negocios (productividad, competencia y cliente) a través de la red de redes: Internet.⁵

Unos consumidores cada vez más exigentes e informados, reforzados por los avances tecnológicos, están dando lugar a un creciente reto para fabricantes, distribuidores y minoristas. Hoy en día, los consumidores son capaces de ejercer más influencia, e incluso, controlar la cadena de consumo. De hecho, la industria está transformándose de la era de *caveta emptor* a la era de *caveta vendor*.

La venta electrónica surgió a finales de los años ochenta, con los quioscos y con la compra en casa por televisión. Pero en ningún momento llegó siquiera a amenazar la posición de venta por catálogo como el segundo canal de distribución en términos de volumen. El motivo es evidente, su tecnología era aún muy limitada. Sin embargo, la versión de los años noventa de la venta electrónica basada ésta en interacciones informáticas (*Computer/Interactive-Based Electronic Retailing*) sobrepasa a la venta por catálogo como el segundo canal de distribución más importante después de la venta en comercio tradicional, una fuente de preocupación entre los comerciantes tradicionales.

CIBER nace a partir de la combinación de consumidores con un alto nivel de conocimientos provistos de las tecnologías clave. Esta combinación está provocando un

profundo impacto en el mercado de bienes de consumo dando rienda suelta y aumentando el pujante poder de los consumidores. Con interfaces fáciles y accesibles, y un acceso global, los consumidores pueden ya:

- Obtener acceso directo a múltiples fuentes de productos, ya sea a través de comerciantes, fabricantes o distribuidores, cambiando el lugar y la manera de tomar decisiones de compra.
- Tener elevada conciencia y conocimiento antes de comprar.
- Sustituir los canales tradicionales por las crecientes opciones *on-line*.
- Elevar sus estándares de calidad y servicio, a menores precios.

CIBER implica, fundamentalmente, un consumidor con más poder siendo, además una estructura nueva, poderosa y llena de información que está cambiando la forma en que los consumidores realizan sus decisiones de compra.

Igualmente, la televisión digital, trabaja en dar al usuario un nuevo concepto de televisión: la televisión personal. Ofrecer a cada uno de los consumidores la posibilidad de diseñar su ocio de una forma totalmente personal, facilitándole para ello la oferta más completa y diversificada, segmentada en paquetes básicos, paquetes temáticos, canales a la carta, pago por visión y cine por encargo.

La televisión es la forma de comunicación visual en la vida de hoy en día. A finales de los noventa, surgió la World Wide Web de Internet como comunicador visual en competencia con la televisión. Este hecho ha provocado el aumento de horas que dedica el consumidor, como media, al uso de los medios de comunicación, y ha causado un claro trasvase a la búsqueda en Internet de parte del tiempo que antes se dedicaba a ver la televisión.

No obstante, los programas de televisión viven y mueren según su nivel de audiencia. La selección de programas y de sus contenidos está dominada por una mentalidad competitiva, especialmente, entre las grandes cadenas. Los hábitos televisivos determinan qué programas van a poder ver todos los telespectadores. La razón de esto es el dinero. Las grandes cadenas y los canales locales determinan el precio de la inserción de la

publicidad según el tamaño de la audiencia estimada del programa en que vaya a aparecer el anuncio. Por tanto, cuanto mayor sea la audiencia, mayor será el precio del espacio publicitario y mayores los beneficios. Incluso los canales sin ánimo de lucro norteamericanos siguen con cuidado el tamaño de su audiencia, ya que parte de sus ingresos proceden de las subvenciones que reciben de algunas organizaciones por emitir determinados programas.

La fidelización del público es importante por lo que se ofrece todo tipo de productos de información y comunicación para que el consumidor pueda acceder cuando le apetezca. Dicho esto, el contenido caracteriza el negocio. La confusión abrió un enorme potencial de programación, con el consiguiente crecimiento de las oportunidades para las relaciones públicas. Cuando un sistema de televisión por cable ofrece más de cien canales, como de hecho en Estados Unidos muchos son capaces de ofrecer, la necesidad de material para la programación es voraz.

Los Grupos de Comunicación intentan conseguir un público fiel y para ello recurren a diversas plataformas tecnológicas. Ahora se negocia el tiempo teniendo en cuenta a la audiencia y al espacio público. A partir de los años 90, los negocios de comunicación se definen por sus relaciones, es decir, por la ocupación de un espacio público en busca de la fidelización así como ofrecer todo tipo de productos de información y comunicación para que los consumidores puedan acceder a éstos cuando les apetezca. Por este motivo, es fundamental que los grupos de comunicación mantengan seguidores ligados a sus ofertas, es decir, a ese conjunto de servicios que sólo el consumidor puede acceder a él gracias a la oferta del grupo empresarial. Para ello, podemos distinguir distintas plataformas tecnológicas como las ya mencionadas, la televisión e Internet, pero sin olvidar, los periódicos, los teléfonos móviles, la radio o las revistas. Desde esta perspectiva empresarial, negocio más tiempo, se crea la base necesaria para conseguir un consumidor fiel y un determinado espacio público.

Desde esta perspectiva, en los próximos años asistiremos al final del *zapping*, que será sustituido por la guía de programación

electrónica o EPG y a la posibilidad de elegir cada usuario la que quiera, una vez superada la limitación cuantitativa de los sistemas analógicos. Estos elementos constituyen por sí mismos una muestra real del cambio conceptual que se está produciendo, en síntesis, calidad *versus* cantidad.

Por otro lado, los usuarios de Internet intercambian mensajes con cualquier lugar del planeta electrónico y “navegan” por la red explotando las cantidades masivas de información y de comunicación que ofrece un sistema entrelazado de redes informáticas virtualmente libre de ataduras espacio-temporales. A través de la *World Wide Web* de Internet, la red, miles de empresas, organizaciones y otros medios de comunicación e individuos hablan de sí mismos, venden sus productos y promocionan sus ideas. Internet es la herramienta más fascinante de entre los múltiples nuevos métodos electrónicos que con sus innovaciones está cambiando las comunicaciones de masas en general y las relaciones de las empresas con el mercado en todos los aspectos.

Asimismo, los consumidores mensuales de radiodifusión vía Internet, cuyo perfil corresponde a la escala superior de ingresos, representan una gran oportunidad para los anunciantes y las compañías que desean ofrecer nuevos dispositivos y contenidos digitales.⁶ Durante los tres últimos años, la cantidad de norteamericanos que escuchan las transmisiones de audio vía Internet se ha triplicado, mientras que la cantidad de aquellos que ven los videos por Internet ha aumentado lentamente. El uso de los vídeos a través de Internet aún no muestra signos de un uso habitual, aunque va, progresivamente, avanzando.

Sin duda, las nuevas tecnologías abren la puerta a la sociedad de la Información y constituyen la clave para hacer negocios en una economía mundializada. La sociedad de la Información que está construyendo la Unión Europea debe aprovechar este potencial económico, social y cultural para aunar los aspectos tecnológicos, económicos y sociales en la creación de nuevas oportunidades para todos los ciudadanos.

Los consumidores hoy, se muestran más dispuestos a pagar una tarifa de suscripción

por acceder a contenidos y programación únicos, no accesibles de otra manera. En la decisión de pago de una tarifa, la ausencia o menor transmisión de publicidad y mejor calidad de audio son factores de menor importancia.

El sector INFOCOM ofrece la posibilidad de utilizar múltiples redes y plataformas tecnológicas con el fin de responder a las necesidades de los consumidores o clientes a través de sus servicios. INFOCOM aumenta el nivel de satisfacción y fidelidad del cliente al tiempo que se reducen costes y complejidad.

En la actualidad, los medios desempeñan, en particular la televisión, cuatro funciones básicas: entretenimiento y ocio; información y conocimiento del mundo; contacto social proporcionando temas de conversación e identidad personal y autodefinición debido a la comparación de experiencias.⁷

Asimismo, podemos distinguir cuatro tipos de necesidades de los consumidores o clientes de una empresa del sector INFOCOM: necesidades de comunicación escrita (correo electrónico), oral y visual (la teleconferencia); necesidades de información financiera en forma de noticias; necesidades de entretenimiento (música y juegos) y necesidades que implican transacciones, compra-venta de bienes o servicios.⁸

Desde la perspectiva de la demanda, cada tipo de necesidad tiene adscritas características diferentes. Para conseguir una adecuada segmentación de las demandas y necesidades, el producto y servicio ha de prepararse de acuerdo a aquellos atributos más destacados para el consumidor. En cada tipo de necesidad podemos determinar qué atributos son los de más valor para el consumidor y por eso, más relevantes.

Los servicios de comunicación y los atributos más destacados para el consumidor son la integración entre los diferentes formatos de comunicación, por ejemplo, correo electrónico, telefonía móvil, telefonía fija, entre otros. Ahora bien, es necesario tener en cuenta para la fiabilidad del servicio, la disponibilidad en el tiempo y espacio.

El autoservicio web permite al consumidor gestionar algunas de sus relaciones a través de la web sin la intervención directa de un agente. Así, la

aplicación del autoservicio web permite al consumidor cambiar su información de contacto o demográfica; dar parte de incidencias o reclamaciones; consultar catálogos de productos o servicios; solicitar que la compañía se ponga en contacto con él; solicitar ayuda on-line de un agente en tiempo real; iniciar pedidos y consultar el estado de envíos, recogidas e incidencias.

Lógicamente, el autoservicio web supone unas ventajas para el consumidor tales como: ahorro en costes gracias a la ausencia de intervención de agentes; capacidad de personalizar las acciones automáticamente desde la web y la posibilidad de ofrecer a cada consumidor/cliente unas posibilidades de servicio dependiendo de su valor.

Las necesidades de entretenimiento e información son los aspectos más destacados en la originalidad y calidad del contenido, coste y facilidad de utilización de *interface*.

Respecto a los servicios de transacciones, los atributos más semejantes a los servicios de comunicaciones son: seguridad y fiabilidad, así como poder efectuar una transacción de forma simple a cualquier hora y cualquier lugar.

3. Conclusiones

El panorama actual del hipersector apunta a que vivimos ya bajo la sombra de la comunicación ciberespacial. La convergencia entre las Telecomunicaciones, la informática y los contenidos auguran futuro a las iniciativas que, durante la última década del pasado siglo, vertieron su contenido a la red.

Las redes telemáticas afectan, positivamente, cada vez a más personas en el mundo. Incluso las empresas confían en sus posibilidades y buscan fórmulas para aumentar su tamaño a fin de afrontar las grandes inversiones y competir con éxito. Las principales industrias culturales consideran que el paradigma de la nueva empresa es multimedia y tratan de liderar los mercados de prensa, radio, Internet, multimedia, discografía, cine, etcétera. Para todos, el mundo global es su zona de actuación y buscan acuerdos con empresas informáticas u operadores de telefonía, es decir, con empresas de la nueva economía. Todos comparten con las tecnologías el interés por

el contenido y buscan fórmulas que aporten más capitalización y liquidez.

En este escenario caracterizado por la revolución tecnológica en marcha y por la concentración empresarial, con grandes desafíos comunicativos, el consumidor/cliente se ha convertido en el protagonista de una nueva era, la era digital, y de una nueva sociedad, la Sociedad de la Información.

Los consumidores no sólo han modificado de manera radical sus hábitos en los últimos años, sino que se han vuelto cada vez más exigentes. De esta forma, el cliente del tercer milenio aparece como una persona informada, sensible a los precios, que cuenta con una amplia gama de opciones donde elegir, tiene gustos sofisticados y está acostumbrada a altos niveles de calidad y de servicio. Ante este nuevo paradigma, las empresas se esfuerzan más para gestionar adecuadamente las relaciones con sus clientes con el fin de satisfacerlos y retenerlos.

Las relaciones entre el cliente y la empresa en la Sociedad de la Información y de las Comunicaciones, pasan a ocupar un lugar privilegiado. El consumidor/cliente se ha convertido en el centro y objetivo de todas las actividades, procesos, personas, estrategias y sistemas de la empresa. Conseguir un nuevo cliente y mantener a los actuales supone para las organizaciones una gran dificultad. De hecho, captar a un nuevo cliente cuesta entre cinco y diez veces más que fidelizar a uno ya existente. Estos parámetros son aplicables a todo tipo de empresas, independientemente del sector en el que se muevan.

Este nuevo mercado de la información y de la comunicación ha dado lugar a una nueva estrategia, la estrategia de negocio que

consiste en construir todos los procesos de la empresa tomando como primera referencia al cliente/consumidor. El objetivo es construir relaciones duraderas mediante la comprensión de las necesidades y preferencias individuales añadiendo un valor a la empresa y al consumidor. La estrategia de negocio se utiliza como base para mejorar la capacidad de innovación de la empresa u organización asegurándose que las mejoras y renovaciones de productos y servicios satisfagan al consumidor. Para ello, las empresas utilizan más de un canal para llegar a sus clientes: representantes de ventas, atención telefónica, internet, extranet,⁹ cadena de minoristas, mayoristas, etcétera.

La estrategia de negocio se anticipa a esas necesidades de los consumidores, incrementa su fidelidad y rentabilidad, ahorra en costes de venta gracias a la selección del público objetivo y mejora su grado de satisfacción. Esto es debido a un incremento en la eficiencia de la atención al cliente, a la reducción del tiempo en la resolución de problemas, en el incremento de frecuencia de contacto con el consumidor y en su satisfacción así como en la conversión de centro de costes a centro de beneficios.

Emerge, así, una nueva forma de entender el papel del cliente o usuario por la mayor capacidad de decisión en periodos de tiempo cada vez más reducidos y por la personalización característica de este contexto donde se combinan los usuarios individuales e institucionales. Al mismo tiempo se requieren estudios concretos sobre qué información es solicitada y cómo se pide, si bien se debe recordar que el criterio predominante ha de ser el economicista.

Bibliografía

Alberto Pérez, Rafael, *Estrategias de la Comunicación*, Barcelona, Ariel, 2001.

Alonso Rivas, José, *Comportamiento del consumidor*, Madrid, Esic Ed., 2000.

Bustamante, Enrique, "La televisión digital: referencias básicas", en Bustamante, Enrique y Álvarez, José M^a (eds.) *Presente y futuro de la televisión digital*, Madrid, Edipo, 1998.

Castells, Manuel, *La galaxia Internet: reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Madrid Editorial De Bolsillo, 2003.

Cebrián, Mariano, *La radio en la convergencia multimedia*, Barcelona, Gedisa, 2001.

De Pablos, José M., *La Red es nuestra*, Barcelona, Paidós-Papeles de Comunicación, 2001.

DÍAZ, Alberto, */Radio y televisión: introducción a las nuevas tecnologías/*, Madrid, Paraninfo, 1990.

González Ferrari, Javier, "La digitalización es la segunda revolución del transistor", entrevista, Madrid, Boletín de Fundesco 182, noviembre de 1996.

Gual, Joan y **Ricart**, Joan Enric, *Estrategias Empresariales en telecomunicaciones e Internet*, Madrid, Fundación Retevisión, 2001.

Kotler, Philip, *Dirección de Marketing*, Madrid, Prentice Hall, 2000.

López Nereida y Peñafiel, Carmen, *La tecnología en radio. Principios básicos, desarrollo y revolución digital*, Guipúzcoa, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2000.

Martínez-Costa, María del Pilar, *La radio en la era digital*, Madrid, El País Aguilar, 1997.

Martínez-Costa, María del Pilar, "Un nuevo paradigma para la radio", en *Sala de Prensa*, Año III, Vol.2, Febrero 2001.

Mayordomo, Juan Luis, *Estrategias de éxito en Internet*, Barcelona, Ediciones Gestión 2000, S.A., 2003.

Merayo, Arturo, "Nuevas tecnologías en la radio española", País Vasco, *Revista ZER*, Universidad del País Vasco, 1997.

Nascimento, José Rafael, *Satisfação do consumidor - o caso da televisao por cabo em Portugal*, Cascais, Principia, 2001.

Pestano, José Manuel, "La digitalización del medio radiofónico periodístico", La Laguna, Tenerife, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 37, 2001.

Priestman, Chris, *Web radio: radio production for internet streaming*, Oxford, Focal Press, 2002.

Terceiro, José B., *La sociedad digital. Del homo sapiens al homo digitalis*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Wolton, Dominique, *Internet ¿Y después qué? Una teoría crítica de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Gedisa, 2000.

¹ Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid; Facultad de Comunicación y de Turismo, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

² Incluye sectores tales como: Medios Impresos, Radio, Televisión, Cine, Vídeo, Telecomunicaciones, Multimedia y tecnología de la Información y de las Comunicaciones.

³ Convergencia se define como las capacidades de diferentes plataformas de red para servir de vehículo a los servicios esencialmente semejantes o a la unión de equipos terminales para uso del consumidor, como el teléfono, la televisión o el ordenador.

⁴ Juan Luis Mayordomo, *Estrategias de éxito en Internet*, Barcelona, Ediciones Gestión 2000, S.A., 2003.

⁵ Rafael Alberto Pérez, *Estrategias de la Comunicación*, Barcelona, Ariel, 2001, p.585.

⁶ Si toda la audiencia actual de audio de Internet fuese vendida el día de hoy como una sola red de radio, ésta generaría hasta 54 millones de dólares al año en ingresos de publicidad.

⁷ José Rafael Nascimento, *Satisfação do consumidor - o caso da televisao por cabo em Portugal*, Cascais, Principia, 2001.

⁸ Joan Gual y Joan Enric Ricart, *Estrategias Empresariales en telecomunicaciones e Internet*, Madrid, Fundación Retevisión, 2001.

⁹ Extranets son redes externas de colaboración que utilizan también la tecnología Internet. Para algunos es una parte de las Intranets de la empresa que se hacen accesibles a otras empresas u organizaciones. Es una conexión entre empresas a través de Internet, una herramienta que permite la colaboración entre las mencionadas. Son comunicaciones entre empresa y proveedores, de empresa a empresa, de empresas a consumidores.

Televisão Digital e Interactiva: o desafio de adequar a oferta às necessidades e preferências dos utilizadores

Célia Quico¹

0. Introdução

Televisão Digital é sinónimo de melhor qualidade de imagem e som e de mais canais de televisão – é ainda sinónimo de novos serviços interactivos de informação e entretenimento. Para além dos guias de programação, filmes em *pay-per-view*, jogos e outros serviços tipicamente disponibilizados pelos operadores de Televisão Digital, é necessário oferecer novos serviços que tragam valor aos espectadores, bem como aos operadores de televisão, canais e produtoras de televisão. No caso concreto dos operadores e dos canais de televisão, confrontados actualmente com os elevados custos da transição do analógico para o digital e com uma forte concorrência, a oferta de serviços de Televisão Digital e Interactiva tem a dupla vantagem de poder gerar receitas adicionais e de permitir a demarcação da oferta relativamente aos seus concorrentes, mantendo ou capturando novos subscritores e espectadores.

O objectivo desta comunicação é o de explorar os seguintes tópicos:

- Evolução da Televisão Digital e Interactiva em Portugal desde 2001,
- Caracterização do Consumo de Televisão Digital e Interactiva no Reino Unido e em Portugal,
- Adequação da oferta de Televisão Digital e Interactiva às necessidades e preferências dos utilizadores.

A importância de se proceder ao levantamento e estudo das necessidades e preferências dos utilizadores será abordada, apresentando-se dados que demonstram que a forma como consumimos televisão está a mudar de forma irreversível, como é o caso de estudos recentes tornados públicos pela BBC, que revelaram existir quatro novas e importantes tendências:

- as pessoas estão a assumir o controlo do seu consumo de *Media*,

- as pessoas querem cada vez mais participar e estar próximo dos *Media*,

- as pessoas consomem cada vez mais diversos *Media* em simultâneo,

- as pessoas querem partilhar conteúdos – vídeo, música, etc – com outros pares.

“A indústria da televisão está a começar a perceber que a imagem tradicional da família reunida à volta do televisor está ultrapassada”, afirmou o director de novos *Media* e tecnologia da BBCi Ashley Highfield na conferência Next MEDIA que decorreu em finais de 2003, acrescentando que as empresas de *Media* com sucesso serão as que compreenderem que o contexto mudou e que os espectadores querem consumir *Media* de formas diferentes.

1. Evolução da televisão digital e interactiva em Portugal desde 2001

Em Junho de 2001, a TV Cabo tornou-se um dos primeiros operadores no mundo a lançar um serviço de televisão digital e interactiva, tendo sido o primeiro a nível mundial a oferecer a funcionalidade de gravação de vídeo digital numa *set-top box* por cabo com bi-direccionalidade, com base na plataforma Microsoft TV Advanced. Dois anos depois, em Junho de 2003, a TV Cabo lançou oficialmente o seu serviço e caixas descodificadoras de televisão digital e interactiva *low-end* – designadas Power Box -, disponível para clientes de satélite e cabo. A maior novidade em termos de serviços digitais e interactivos foi o *pay-per-view* – que a TV Cabo decidiu comercializar sob a designação “Video-on-Demand”. Este novo serviço permite aos utilizadores da Power Box alugar filmes através da descodificação de quatro canais dedicados, bem como descodificar os filmes dos canais de adultos “PlayBoy” e “Sexy Hot”. A Power Box não tem canal de retorno próprio, pelo que”o telemóvel funciona como canal de retorno pelo envio de SMS.

Em Junho de 2003, a TV Cabo lançou a aplicação “TV Digital Mobile”, desenvolvido para ~~MP~~ – GPRS, que permite a interacção do telespectador com um conjunto de serviços interactivos através do telemóvel, nomeadamente: aceder ao guia de programação dos principais canais do pacote da TV Cabo, ver *trailers* de filmes, ver vídeos de notícias exibidas nos canais generalistas, ver vídeos da principais jogadas dos desafios de futebol da Super Liga, agendar alertas de programas, votar em sondagens e participar em fóruns, entre outras funcionalidades.

Em finais do ano de 2003, a TV Cabo lançou novos serviços de Televisão Digital e Interactiva, dos quais se destaca o serviço de Multi-Jogos da Champions League – que possibilita ver quatro jogos em simultâneo, e o SMS-TV – um novo canal de televisão em que os espectadores têm a oportunidade de interagir via SMS com a programação. Assim, verifica-se que a oferta de novos canais digitais e a interacção via SMS é o foco das novas ofertas da TV Cabo. Desta forma, a empresa segue de perto receitas já testadas com sucesso em outros mercados internacionais, sobretudo nos mercados Europeus. No caso particular da interacção via SMS com a Televisão, nos últimos anos os operadores e canais de televisão passaram a recorrer ao telemóvel como “canal de retorno” em alternativa ou em complemento às aplicações disponíveis por intermédio de uma plataforma de televisão interactiva, tal como refere a analista de novos *media* Ferhan Cook².

2. Caracterização do consumo de televisão digital e interactiva no Reino Unido e em Portugal

Na Europa registam-se algumas das taxas mais elevadas de penetração de Televisão Digital e, consequentemente, de Televisão Interactiva. O destaque vai para o Reino Unido que possuía a maior taxa de penetração de Televisão Digital da Europa em finais de 2003: 50,2% de lares segundo dados do Ofcom, o órgão que regula a televisão comercial no Reino Unido³. Relativamente aos principais operadores de Televisão Di-

gital, o destaque vai para o operador de Televisão Digital Satélite Sky Digital, que ultrapassava os 7.200.000 subscritores em fins de 2003. Já os operadores de cabo NTL e Telewest atingiram respectivamente os 2,009,700 e os 1,258,549 subscritores com acesso a televisão digital no final de 2003, enquanto que o operador de Televisão Digital Terrestre Freeview aproximou-se da fasquia dos 3 milhões de subscritores, estando disponível em 2,996,700 lares na mesma data⁴.

O Reino Unido não só é líder em termos de penetração de Televisão Digital como também em termos do impacto e desenvolvimento de serviços de Televisão Interactiva. No arranque desta década verificou-se uma “explosão de actividade” no sector da Televisão Digital e Interactiva, tal como aponta Mark Gawlinsky da BBC, tendo sido criadas diversas empresas especificamente com a finalidade de desenvolver diferentes tipos de soluções para este novo *media* emergente. No entanto, em inícios de 2003 muitas destas empresas tinham encerrado as portas ou realinhado a sua estratégia, como foram os casos do operador de Televisão Digital Terrestre ITV Digital ou do portal da Sky Digital conhecido por “Open...” (Gawlinsky: 2003):

“infelizmente, os primeiros três anos do novo milénio no Reino Unido provaram que, a não ser que se acertasse na mosca com a fórmula, as receitas e outros benefícios da Televisão Interactiva não são fáceis de obter”⁵.

Apesar de ser difícil conseguir a fórmula mágica em Televisão Digital e Interactiva, não é impossível, como demonstram os seguintes exemplos de serviços evidenciados por Gawlinski, que têm vindo a gerar receitas para as empresas e a ganhar popularidade junto dos espectadores:

- os guias de programação electrónica são muito populares, de acordo com a Sky Digital a percentagem de utilização atinge os 90% os seus subscritores, enquanto que o operador de Televisão paga Francês Canal Satellite reporta 80% de taxa de utilização;

Figura 1: Electronic Programme Guide, Sky



- os melhores serviços de Televisão Digital e Interactiva podem ser mais populares do que os próprios canais de televisão, como é o caso do portal de jogos PlayJam que atraiu em média 250.000 espectadores por dia, através do operador de Sky Digital em 2002. De acordo com dados da empresa de audience research BARB, o PlayJam conseguiu ser mais popular do que a MTV e o Sky Sports One durante alguns meses, situando-se entre o oitavo e o décimo quinto canal mais visto na Sky Digital;

Figura 2: Portal de Jogos Playjam, Sky



- alguns programas interactivos atraem uma vasta proporção os espectadores, como foi o caso de Wimbledon 2001 e 2003 da BBC, que deu a possibilidade aos espectadores de seleccionarem e acompanharem os desafios de tenis do torneio que decorriam em simultâneo – cerca de 50% dos espectadores da BBC com Sky Digital utilizaram esta funcionalidade. Ainda, em Julho de 2002, 3,8 milhões de espectadores acederam à aplicação interactiva dos jogos do Mundial de Futebol para aceder a multi-câmaras, a

diversos canais de áudio (comentários e som do estádio) e repetições dos jogos;

Figura 3: Mundial de Futebol 2002, BBC



- e ainda que os modelos de negócio neste sector ainda não estejam totalmente definidos e provados, alguns serviços interactivos já estão a gerar receitas significativas, como é o caso do Channel 4 que graças ao programa Big Brother 2002 obteve em votações via plataformas de Televisão Digital e Interactiva mais de 1 milhão de libras⁶.

Ainda de notar que o operador Sky Digital tem vindo a ser um dos *players* mais activos neste sector, quer como produtor de serviços (Sky Sports Active, Sky News Active) quer como distribuidor de serviços interactivos. Desde Agosto de 1999 que a Sky tem vindo a oferecer serviços interactivos, com o lançamento da Sky Sports Active, que permitia a selecção de diferentes câmaras no decorrer de um jogo de futebol, bem como um canal com os melhores momentos dos jogos e as respectivas estatísticas. Posteriormente, em Outubro de 2001, de forma a agrupar todos os serviços interactivos debaixo de uma marca, a Sky lançou Sky Active, que oferece um vasto leque de serviços como apostas, jogos, home banking, envio de SMSs, envio de emails, t-commerce, entre muitos outros exemplos⁷.

A pergunta agora é: oferta parece não faltar, mas os espectadores estarão a utilizar todos estes serviços de Televisão Digital e Interactiva? A resposta do representante da Sky na conferência Future Media Events “The Evolution of Digital TV” foi dada em números:

- 8 milhões de apostas colocadas através do serviço Sky Bet,
- 3 milhões de mensagens SMS enviadas para telemóveis,
- 13 milhões de jogos acedidos,
- 4 milhões de votos em sondagens do Sky News Active,
- 47% dos utilizadores da Sky Digital já acederam ao serviço Sky News Active,
- 32% dos utilizadores da Sky Digital já acederam ao serviço Gamestar,
- 60% dos utilizadores da Sky Digital já acederam a pelo menos um programa interactivo⁸.

Relativamente às receitas geradas através destes novos serviços, as apostas, os jogos, a programação interactiva e a interacção SMS-TV são as principais fontes de receitas. A título de exemplo, refira-se que as receitas dos serviços interactivos disponibilizados pela Sky Digital atingiram, em 2002, os 186 milhões de libras, quase o dobro do valor de 2001. Ainda, metade deste valor foi proveniente de apostas, tendo os restantes 93 milhões de libras vindo das participações em programas interactivos, jogos e passatempos tipo trivial⁹. Já em relação aos dados apurados em 2003, os serviços interactivos da Sky geraram 218 milhões de libras, o que representa um aumento significativo em comparação com 2002¹⁰. Ao analisar estes e outros exemplos de produtos e serviços de Televisão Digital e Interactiva bem sucedidos, podemos identificar certas características comuns (Gawlinski: 2003):

- a existência de um grupo suficientemente vasto de utilizadores/ espectadores de forma a gerar receitas significativas ou outros benefícios;
- alinhamento com os comportamentos dos utilizadores/ espectadores;
- uma proposição de valor clara para os utilizadores/ espectadores;
- promoção e marketing eficaz, que faça uso dos programas de televisão e dos canais;
- flexibilidade, para que os elementos possam ser retirados ou adicionados de acordo com a forma como são recebidos pelos utilizadores/ espectadores;
- se necessário, envolver parceiros no desenvolvimento dos services;

- se necessário, fazer uso de outros *media* como parte do pacote - Internet e Telemóveis, por exemplo)¹¹.

No entanto, também há ter em consideração outros dados que apontam para que o efeito de novidade dos produtos e serviços de Televisão Digital e Interactiva se esteja a desvanecer, como notou Gary Austin, director da BMRB Internacional, na conferência Future Media Events “The Evolution of Digital TV” realizada em Setembro de 2003:

- é cada vez mais difícil fazer com que os espectadores utilizem serviços interactivos stand-alone,
- há problemas relativamente ao desempenho dos serviços,
- os espectadores devem ser educados sobre os serviços que têm ao seu dispor;
- porém, continua a crescer a interactividade relacionada com os programas¹².

De referir ainda o recente estudo *Attitudes to Digital Television – preliminary findings on consumer adoption of Digital Television*, para o Digital Television Project no Reino Unido, o qual chama a atenção para que metade da população do Reino Unido ainda não tem acesso a Televisão Digital, sendo necessário incentivar de forma particular os 13 por cento da população que não querem migrar do analógico para o digital¹³.

Quanto a Portugal, de momento há poucos estudos disponíveis na área da Televisão Digital e Interactiva. No entanto, a Autoridade Nacional das Comunicações (Anacom) tornou públicos dados de um estudo de mercado sobre Televisão Digital Terrestre (TDT), realizado pela consultora AT Kearney, que estima em 474 mil o número de lares que em Portugal irão aderir espontaneamente à TDT até 2007, ou seja apenas 13,4 por cento de todas as residências com televisão¹⁴. O estudo realizado a pedido da Anacom revelou ainda que a qualidade da imagem na TDT funcionará como um incentivo à mudança para 27 por cento da população, enquanto que dez por cento valoriza como factor de adesão a oferta de mais do que nove canais (cinco novos mais os quatros existentes em sinal aberto). De notar que, segundo o mesmo estudo, 75 por cento do total de lares com televisor será já cliente do serviço

pago de cabo ou de satélite, na altura em que decidir migrar para a TDT¹⁵.

3. Conclusões: adequar a oferta às necessidades e preferências dos utilizadores

Como *medium*, a Televisão Interactiva ainda mal começou a dar os primeiros passos, defende Scott Gronmark, que foi o principal responsável da BBC pela área de desenvolvimento de programação interactiva até Janeiro de 2004 (Gronmark, cit. Gawlinksi: 2003):

“Alguns grandes acontecimentos, como Wimbledon, “Big Brother”, “Walking With Beasts” e “Test The Nation”, trouxeram luz à grande questão – o que querem os espectadores da interactividade? Em lugar de repetirmos infinitamente estes formatos iniciais, necessitamos de continuar a experimentar e criar novos formatos”¹⁶.

No entanto, a inovação e a experimentação só fazem verdadeiramente sentido através da adequação às necessidades e preferências dos utilizadores/ espectadores. Num estudo da reponsabilidade do British Film Institute, no qual cerca de 500 participantes completaram diários detalhados sobre as suas vidas e a Televisão durante um período de cinco anos, a maior parte das pessoas consultadas mostrou-se aberta a desenvolvimentos futuros nas áreas da Televisão e Home Entertainment – embora, a generalidade das pessoas não esteja tão ansiosa por novos produtos e serviços quanto o desejado pelas empresas fornecedoras de equipamentos e serviços nestes sectores (Gaunlett and Hill: 1998):

“até mesmo aqueles que eram mais entusiastas das novas tecnologias eram cautelosos em três pontos essenciais – custo, estética e tempo disponível”¹⁷.

Este mesmo estudo – que serviu de base ao livro *TV Living* de David Gaunlett e Annete Hill - revelou que os participantes não estão propriamente colados ao televisor, antes que levam vidas preenchidas e anima-

das e que, quando encontram tempo para ver Televisão, encaram-na como um meio útil de relaxar, interagir com outras pessoas e estar a par dos acontecimentos nacionais e internacionais do mundo “real”, bem como dos eventos dos mundos da “ficção” oferecidos pelas novelas, séries e filmes¹⁸. “A indústria da televisão está a começar a perceber que a imagem tradicional da família reunida à volta do televisor está ultrapassada”, afirmou o director de novos Media e tecnologia da BBCi Ashley Highfield, na conferência Next MEDIA que decorreu em finais de 2003, acrescentando que as empresas de *Media* com sucesso serão as que compreenderem que o contexto mudou e que os espectadores querem consumir *Media* de formas diferentes¹⁹.

De acordo com os recentes estudos tornados públicos pela BBC, existem quatro novas e importantes tendências sociais que demonstram que a forma como consumimos televisão está a mudar de forma irreversível. Daí que a BBC tenha começado a mudar os seus conteúdos e a procurar esbater as fronteiras entre novos e “velhos” *Media* de maneira a que todos saiam beneficiados, como referiu Ashley Highfield. Assim, há a assinalar as seguintes tendências de fundo:

- as pessoas estão a assumir o controlo do seu consumo de *Media*,
- as pessoas querem cada vez mais participar e estar próximo dos *Media*,
- as pessoas consomem cada vez mais diversos *Media* em simultâneo,
- as pessoas querem partilhar conteúdos – vídeo, música, etc – com outros pares²⁰.

Margherita Pagani, investigadora do I-Lab Research Center on Digital Economy da Universidade de Bocconi em Itália, defende o seguinte ponto de vista (Pagani: 2003):

“Hoje os líderes da indústria da televisão enfrentam o dilema de escolher qual o papel que querem desempenhar no panorama da Televisão Digital nos próximos cinco a dez anos. Essencialmente, resume-se a uma questão simples: querem ser principalmente detentores de conteúdos ou detentores de consumidores?”²¹

O mesmo será dizer, que a primeira opção envolve desenvolver e explorar conteúdos através de uma série de canais de distribuição para os consumidores, uma estratégia sumarizada na conhecida expressão “content is king”. Já a segunda opção envolve construir o negócio com base na relação com o consumidor, em que o “consumer is king”.

O grande desafio é o de compreender profundamente o que os consumidores/ utilizadores querem, tal como aponta Ben Schneiderman, um dos maiores especialistas mundiais na área do Interface Homem-Máquina, já que as tecnologias bem sucedidas são as que estão em harmonia com as necessidades dos utilizadores (Schneiderman: 2003):

“Estas devem apoiar relações e actividades que enriquecem as experiências dos utilizadores”²².

De igual modo, Donald Norman, uma autoridade mundial no campo da usabilidade, tem por mandamento “know your customer” – conhece o teu cliente, já que não interessa ser o primeiro, ser o melhor ou mesmo estar certo, o que interessa é o que os clientes pensam²³. Definindo human-centred product development como o processo de desenvolvimento de um produto que se inicia com os utilizadores e com as suas necessidades, em vez de começar pela tecnologia, Donald

A. Norman enfatiza que é fundamental investigar as reais necessidades dos utilizadores.

Um exemplo desta orientação para as necessidades reais das pessoas, bem como da importância de simplificar a utilização dos novos *media* e das novas tecnologias é o serviço de Áudio-Descrição. Este serviço consiste em adicionar uma faixa de áudio a um programa de televisão de forma a descrever por palavras o que se passa na imagem, destinado a pessoas com deficiências visuais. Este tipo de serviço já existe em diversos países, como é o caso da Inglaterra, através dos operadores de TV paga como a Sky e de canais como a BBC. No fundo, trata-se neste caso de proporcionar a pessoas com necessidades especiais uma experiência mais rica de televisão, auxiliando na compreensão do programa através das descrições de um narrador. Simples e útil, projectos como este podem e devem ser acarinhados por operadores de televisão, canais de televisão, produtoras de televisão e outras entidades com responsabilidade nas áreas dos *Media* e das novas Tecnologias de Informação e Comunicação.

Em resumo, a próxima vaga de inovação deverá ser impulsionada pelas necessidades humanas em vez de o ser pela tecnologia, assim o defende Ben Schneiderman, para quem a “excelência técnica deve estar em harmonia com as necessidades dos utilizadores” e para quem “as grandes obras de Arte e da Ciência são para todos”²⁴.

Bibliografia

Austin, Gary, "Is the novelty of DTV wearing off?", apresentação da BMRB International conferência Future Media Events "The Evolution of Digital TV", Setembro 2003. Disponível online em: http://www.london.edu/marketing/Future/Future_Media_Events/FM_Presentations/gary_austin.pdf.

Cook, Ferham, "Show me the Money", C21 Media Networks website, Janeiro 2003. Disponível online em:

http://www.c21media.net/features/feat_dtl.asp?id=5173&t=10&terms=interactive+tv&curpage=2

Gauntlett, David and **Hill**, Annette, *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, 1999.

Highfield, Ashley, "Adventures in integrated content", discurso na conferência Next MEDIA Charlottetown, Canada, C21 web site, 27 de Outubro 2003. Disponível online em: <http://www.c21media.net/features/detail.asp?area=2&article=17945>

Klein, Jeremy, **Karger**, Somin, **Sinclair**, Kay, *Attitudes to Digital Television – preliminary findings on consumer adoption of Digital Television*, prepared for the Digital Television Project, January 2004. Disponível online em: http://www.digitaltelevision.gov.uk/attitudes_to_DTV.html

Norman, Donald A., *The Invisible Computer*, MIT Press, 1999.

Ofcom, (2004), *Digital Television Update – Q4 2003, Executive Summary*, Ofcom. Disponível online em: http://www.ofcom.org.uk/research/industry_market_research/m_i_index/dtv/summary/?a=87101.

Pagani, Margherita —*Multimedia and Interactive Digital TV: Managing the Opportunities Created by Digital Convergence*, IRM Press, 2003.

Szneiderman, Ben, *Leonardo's Laptop: Human Needs and the New Computing Technologies*, MIT press, 2003.

Stroud, Adrian, "iDTV: Consumer Behaviour and Interactive Advertising", apresentação da Sky na conferência Future Media Events "The Evolution of Digital TV", Setembro 2003. Disponível online em: http://www.london.edu/marketing/Future/Future_Media_Events/FM_Presentations/adrian_stroud.pdf

[Future_Media_Events/FM_Presentations/adrian_stroud.pdf](http://www.london.edu/marketing/Future/Future_Media_Events/FM_Presentations/adrian_stroud.pdf),

Teixeira, Clara, "Candidatos Admitem Televisão Digital Terrestre Gratuita para Aumentar a Adesão", jornal *Público*, 12 Março, 2004. Disponível online em: <http://jornal.publico.pt/publico/2004/03/12/Media/R01.html>.

Towler, Robert, *The Public's View 2002: An ITC/BSC research publication*, British Market Research Bureau International, Março 2003. Disponível online em: http://www.ofcom.org.uk/research/consumer_audience_research/tv_audience_reports/tv_publics_view_2002.

¹ Gestora de Projectos de Televisão Digital Interactiva e Multimedia (TV Cabo/ PT Multimedia); doutoranda em Ciências da Comunicação (Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas).

² Cook, Ferham, "Show me the Money", C21 Media Networks website, Janeiro 2003. Disponível online em: http://www.c21media.net/features/feat_dtl.asp?id=5173&t=10&terms=interactive+tv&curpage=2

³ Ofcom, (2004), 'Digital Television Update – Q4 2003, Executive Summary', Ofcom. Disponível online em: http://www.ofcom.org.uk/research/industry_market_research/m_i_index/dtv/summary/?a=87101

⁴ Ofcom, (2004), "Digital Television Update – Q4 2003, Executive Summary", Ofcom. Disponível online em: http://www.ofcom.org.uk/research/industry_market_research/m_i_index/dtv/summary/?a=87101.

⁵ Gawlinski, Mark, *Interactive Television Production*, Focal Press, 2003, pag. 95-96.

⁶ Gawlinski, Mark, *Interactive Television Production*, Focal Press, 2003, pag. 95-96.

⁷ Sky – Disponível online em: <http://www.skypublicity.co.uk/skyactive.asp>.

⁸ Stroud, Adrian, "iDTV: Consumer Behaviour and Interactive Advertising", apresentação da Sky na conferência "Future Media Events - The Evolution of Digital TV", Setembro 2003. Disponível online em: http://www.london.edu/marketing/Future/Future_Media_Events/FM_Presentations/adrian_stroud.pdf

⁹ Dodson, Sean, "Riding the TV games boom", *The Guardian Unlimited Online*, 2003. Disponível online em: <http://www.guardian.co.uk/online/story/0,3605,884663,00.html>

¹⁰ BSkyB, *BSkyB Annual Report and Accounts 2003*, Fevereiro de 2004. Disponível on-line em:

http://media.corporate-ir.net/media_files/lse/bsy.uk/reports/2003AR/2003AR/skycorporate/fiveyearSummary.html.

¹¹ Gawlinski, Mark, *Interactive Television Production*, Focal Press, 2003, pag. 95-96.

¹² Austin, Gary, “Is the novelty of DTV wearing off?”, apresentação da BMRB International conferência Future Media Events “The Evolution of Digital TV”, Setembro 2003. Disponível online em: http://www.london.edu/marketing/Future/Future_Media_Events/FM_Presentations/gary_austin.pdf.

¹³ Klein, Jeremy, Karger, Somin, Sinclair, Kay, *Attitudes to Digital Television – preliminary findings on consumer adoption of Digital Television*, prepared for the Digital Television Project, January 2004. Disponível online em: http://www.digitaltelevision.gov.uk/attitudes_to_DTV.html.

¹⁴ Teixeira, Clara “Candidatos Admitem Televisão Digital Terrestre Gratuita para Aumentar a Adesão”, jornal Público, 12 Março, 2004. Disponível online em: <http://jornal.publico.pt/publico/2004/03/12/Media/R01.html>.

¹⁵ Teixeira, Clara, “Candidatos Admitem Televisão Digital Terrestre Gratuita para Aumentar a Adesão”, jornal Público, 12 Março, 2004. Disponível online em: <http://jornal.publico.pt/publico/2004/03/12/Media/R01.html>

¹⁶ Gawlinski, Mark, *Interactive Television Production*, Focal Press, 2003, pag. 242.

¹⁷ Gauntlett, David and Hill, Annette, *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, 1999, pag. 168.

¹⁸ Gauntlett, David and Hill, Annette, *TV Living: Television, Culture and Everyday Life*, Routledge, 1999, pag. 292.

¹⁹ Highfield, Ashley, “Adventures in integrated content”, discurso na conferência Next MEDIA Charlottetown, Canada, C21 web site, 27 de Outubro 2003. Disponível online em: <http://www.c21media.net/features/detail.asp?area=2&article=17945>.

²⁰ Highfield, Ashley, “Adventures in integrated content”, discurso na conferência Next MEDIA Charlottetown, Canada, C21 web site, 27 de Outubro 2003. Disponível online em: <http://www.c21media.net/features/detail.asp?area=2&article=17945>.

²¹ Pagani, Margherita, *Multimedia and Interactive Digital TV: Managing the Opportunities Created by Digital Convergence*, IRM Press, 2003, pag. 130.

²² Shneiderman, Ben, *Leonardo's Laptop: Human Needs and the New Computing Technologies*, MIT Press, 2003, pag.3.

²³ Norman, Donald A., *The Invisible Computer*, MIT Press, 1999, pag. 12

²⁴ Schneiderman, Ben, *Leonardo's Laptop: Human Needs and the New Computing Technologies*, MIT Press, 2003.

Tv comunitária no Brasil: histórico e participação popular na gestão e na programação

Cicilia M. Krohling Peruzzo¹

Introdução

Este texto apresenta uma síntese dos resultados da pesquisa denominada “Televisão Comunitária no Brasil”, realizada de 1999 a 2001, que teve como objeto central a investigação sobre as modalidades de participação popular efetivadas nos canais comunitários no sistema cabo.

Os objetivos foram: fazer um breve resgate do percurso histórico da TV comunitária no Brasil levantando os seus diferentes tipos; conhecer o sistema de gestão e as formas de sustentação adotadas por cada um desses canais comunitários pioneiros na TV a cabo no Brasil: Canal Comunitário de Porto Alegre, TV Comunitária do Rio de Janeiro e o Canal Comunitário de São Paulo; e analisar as estratégias de programação dos referidos canais, especialmente no que diz respeito à participação das organizações da sociedade civil na grade de programação.

Há no Brasil uma variedade de interesses na estruturação TVs comunitárias. Podem ser interesses educativo-cultural, organizativo-comunitário, comercial (meio de captação de inserções publicitárias locais) ou de protesto aos sistemas de funcionamento e de controle da mídia. Nesta perspectiva se levantou a existência de TVs comunitárias de diferentes matizes até a emergência daquelas constituídas no formato de canais comunitários como um dos canais básicos de utilização gratuita, no sistema de cabo a televisão.

A pesquisa foi realizada com base em estudos bibliográfico e documental, análise de material audiovisual produzido pelas TVs de Rua e entrevistas semi-estruturadas. As entrevistas foram feitas pessoalmente junto aos coordenadores dos canais investigados no mês de julho de 2001. Apenas uma delas, a com o coordenador do canal do Rio, foi feita por e-mail.

Teoricamente a pesquisa baliza-se pelos conceitos de participação que permitem captar

a inserção das pessoas nos meios de comunicação comunitária, tomando por base os níveis possíveis de envolvimento, por nós já trabalhados² (Peruzzo, 2004a), que em síntese são: participação nas mensagens (nível mais elementar de participação, no qual a pessoa dá entrevista, pede música etc.); participação na produção de mensagens, materiais e programas (consiste na elaboração e edição dos conteúdos a serem transmitidos); participação no planejamento (envolvimento das pessoas no estabelecimento da política dos meios, na elaboração dos planos de formatos de veículos e de programas, na elaboração dos objetivos e princípios de gestão etc.); participação na gestão (participação no processo de administração e controle de um meio de comunicação).

Em suma “a participação das pessoas pode tanto concretizar-se apenas em seu papel como ouvintes, leitores ou espectadores, quanto significar o tomar parte dos processos de produção, planejamento e gestão da comunicação. Os níveis mais avançados postulam a permeação de critérios de representatividade e de co-responsabilidade, já que se trata de exercício do poder e forma democrática ou compartilhada” (Peruzzo, 2004 a:59).

1. Origem da TV comunitária no Brasil³

A TV comunitária surge no Brasil no formato de uma TV Livre, também denominada de TV de Rua, caracterizada pela produção de vídeos educativo-culturais, que são exibidos em circuito fechado ou em praça pública, destinados a recepção coletiva. As primeiras experiências ocorrem nos anos de 1980 no contexto das lutas pela redemocratização do Brasil.

Trata-se de uma espécie de TV móvel, mais exatamente de vídeo móvel. Com um vídeo-cassete, um telão (ou monitor de TV), um amplificador de som e microfone sobre um

meio de transporte (caminhão ou Kombi), exibem-se produções em vídeo em praça pública ou em salões de entidades sociais. A exibição é itinerante. Ou seja, dentro de determinada programação percorrem-se alguns locais previamente escolhidos para exibição e debates do audiovisual.

Os processos de produção e de exibição têm propósitos educativos. Normalmente são experiências comandadas por ONGs (Organizações não governamentais), Igrejas, Universidades e Sindicatos. No entanto, na maioria desses viabiliza-se a participação das pessoas nas várias etapas do processo de elaboração de um audiovisual. Em outros casos a equipe, após estudo sobre as temáticas demandadas pela população local, grava (áudio + imagens) debates ou depoimentos das pessoas para posterior exibição. Há também a sistemática de abrir-se o debate após a exibição de algum programa para que as pessoas possam falar sobre o que tinham visto, e em seguida o exibe. Trata-se da técnica chamada de “Câmera Aberta”.

Várias experiências bem sucedidas de TV de Rua vem acontecendo ao longo das últimas três décadas, entre elas a da TV Viva (Recife-Olinda), TV Mocaronga (Santarém-PA), TV Liceu (Salvador-BA), TV dos Trabalhadores (São Bernardo do Campo-SP), TV Maxambomba (Rio de Janeiro-RJ), TV Tagarela (Rio de Janeiro-RJ), TV Mangue (Recife-PE), TV Memória Popular (Natal-RN), TV Mandacaru (Teresina-PI) e a da TV Pinel (Rio de Janeiro-RJ)⁴.

No conjunto das experiências de TV de Rua, através da participação popular no processo de produção dos audiovisuais, almeja-se desmistificar a televisão, discutir assuntos de interesse público candentes aos grupos locais e motivar o envolvimento das pessoas na democratização dos meios de comunicação de massa através da apropriação pública das tecnologias da informação.

Porém, registra-se também outras modalidades de TV comunitárias como aquelas no sistema UHF (Ultra High Frequency). São “repetidoras não simultâneas” de televisões educativas⁵. Funcionam em nível local. Elas retransmitem parte da programação de alguma Televisão Educativa, mediante convênio⁶. São conhecidas com TVs Comunitárias, mas de fato são TVs locais educativas. Trata-se

de um sistema que outorga permissão de uso (não concessão) e está sob a égide da Secretaria Nacional de Comunicações, no qual é permitido que 15% da programação sejam produzidos localmente. Nesse espaço são inseridos programas, em geral chamados de “comunitários” e apoio cultural local⁷. São canais preferencialmente destinados a Prefeituras, Universidades e Fundações.

Outro tipo de TV comunitária que se conhece no Brasil é a de baixa potência transmitida na televisão aberta, ou seja na frequência VHF (Very High Frequency)⁸. São transmissões televisivas de aproximadamente 150 watts, que atingem comunidades específicas. Não está regulamentada em lei, portanto são transmissões clandestinas. Entram no ar em caráter ocasional, até pelos riscos decorrentes de sua ilegalidade. A primeira transmissão televisiva pirata em VHS foi da *TV Cubo* no dia 27 de setembro de 1986, às 18:45 h., pelo canal 3, na região do Butantã, zona sul da cidade de São Paulo, com um transmissor de um watt de potência que cobria apenas um raio de 1,5 km⁹.

Teriam ocorrido também experiências de transmissão em VHS no Rio de Janeiro, como a da *TV Lama*, na Baixada Fluminense; a da *TV Vento Levou* (1998), que transmitiu para a Gávea, Leblon, Ipanema e Copacabana; a da *TV Canaibal* (1990) e da *TV 3Antena* (1990) (Amaral, 1995).

Foram experiências que funcionaram de forma pouco estruturada e levadas a cabo por entusiastas da comunicação através de meios eletrônicos e da democratização da mídia. Não tinham uma periodicidade regular de transmissão como forma de despistar, ou dificultar, sua localização pelos órgãos fiscalizadores do Governo. Apesar dos riscos demandados pelas transmissões ilegais, tais experiências ousaram criticar o sistema televisivo vigente no País demonstrando possibilidades de uso social do mesmo.

Houve ainda uma experiência de transmissão pelo sistema aberto de TV que tinha como objetivo principal a democratização das técnicas de produção e transmissão de sons e imagens para grupos populares, que ocorreu durante a oficina de capacitação em comunicação comunitária dentro do Projeto CODAL – Comunicação para o Desenvolvimento da América latina, realizado no

Brasil, através da ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular, realizada em parceria com a TV Sala de Espera. A experiência ocorreu na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no período de 26 de maio a 4 de junho de 1995¹⁰. Foram realizados e transmitidas através do canal 8, na frequência VHF, uma série de programas para a população local. São experimentos que objetivam exercitar a liberdade de expressão e contestar o sistema de concessão de canais de televisão no país, bem como sua programação essencialmente marcada por interesses mercadológicos. Em casos específicos, como o Projeto CODAL, a finalidade é democratizar técnicas de produção e de canais de transmissão televisiva junto a grupos populares.

No Brasil somente na década de 1990 é que surge a TV comunitária propriamente dita, ou seja aquela com transmissão regular e que participa do espectro televisivo nacional, na modalidade de canal comunitário, na TV a cabo. A televisão a Cabo é um dos sistemas de transmissão das chamadas TV por Assinatura, ou TVs Pagas. Consiste na transmissão de sinais por meio físico: o cabo¹¹.

Os canais comunitários foram viabilizados pela Lei 8.977 de 6 de janeiro de 1995, regulamentada pelo Decreto-Lei 2.206 de 14 de abril de 1997, que estabelece a obrigatoriedade das operadoras¹² de TV a Cabo, beneficiárias da concessão de canais para, na sua área de prestação de serviços, disponibilizar seis canais básicos de utilização gratuita¹³, no sentido dos canais de acesso público, como denominados em outros países. Atualmente são sete os canais de acesso gratuito, pois a partir de maio de 2002 o Judiciário também tem direito a um canal, a TV Justiça, coordenada pelo Supremo Tribunal Federal.

Os canais gratuitos se institucionalizaram em decorrência das negociações ocorridas entre várias forças que controlam os meios de comunicação de massa no Brasil (Governo e empresas de comunicação), parlamentares e entidades da sociedade civil, entre elas o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação.

O primeiro canal comunitário instalado foi o de Porto Alegre-RS que realizou sua

primeira transmissão no dia 15 de agosto de 1996, pelo canal 14 da NET Sul (Grupo Globo). Em seguida, em 30 de outubro de 1996, estreou a TV Comunitária do Rio de Janeiro, inicialmente chamada de TV Carioca, transmitindo pelo canal 41 da NET/Cabo Rio. O Canal Comunitário de São Paulo está entre os que entraram no ar na terceira leva¹⁴ e realizou sua primeira transmissão no dia 01 de novembro de 1997¹⁵. Transmite pelos canais 14 da Multicanal, 14 da NET¹⁶ e 72 da TVA. O presente estudo se desenvolve a partir da investigação destes três canais, os quais passaremos a analisar.

2. Gestão coletiva¹⁷

Os canais comunitários na TV a Cabo despontam não só como um novo modo de fazer televisão, e de fazer televisão comunitária, como também de gestão da comunicação. São estruturados formalmente como organizações de propriedade e gestão coletivas, a partir de associações ou conselhos gestores sem fins lucrativos, legalmente registrados e instituídos.

As três experiências de canais comunitários no Brasil aqui analisadas são bastante diferentes entre si, porém partilham aspectos comuns, desde o histórico¹⁸ até os sistemas de gestão e programação, conforme será visto ao longo no texto.

Os canais comunitários na TV a Cabo vêm sendo criados como resultado de processos de mobilização popular, mais especificamente de organizações não governamentais e sem fins lucrativos, principalmente aqueles ligadas a democratização da comunicação e entidades do âmbito dos movimentos sociais, além de setores de Igrejas, sindicatos e entidades filantrópicas.

O processo, desde a origem, envolve a participação da população, desde cidadãos individualmente até sua representação através de entidades civis. O que varia é a intensidade e a amplitude, ou numa palavra, a qualidade desta participação, de uma experiência para outra. O que quer dizer que enquanto em algumas experiências há grande participação na gestão, em outras chega a ser quase nula. Ou seja, existem casos em que poucas pessoas, que são ou se dizem representantes, conduzem o processo de

implantação e gestão de canais comunitários de modo isolado e autoritário, com baixíssima participação das organizações comunitárias locais. Seja por falta de envolvimento e interesse das pessoas ou dessas entidades, por falta de oportunidade de participação ativa ou por discordâncias político-operacionais, o fato é que existem canais comunitários, não muito comunitários¹⁹, no sentido de falta de um processo partilhado de ação, embora possam se estar agindo em favor da “comunidade”.

Nas três experiências em questão são os seguintes os principais aspectos denotativos da participação social na gestão:

Canal Comunitário de Porto Alegre

O canal comunitário de Porto Alegre está sob a direção de uma associação, denominada “*Associação de Entidades Usuárias do Canal Comunitário em Porto Alegre*”. Qualquer entidade não governamental ou sem fins lucrativos pode fazer parte da associação. Para participar a entidade contribui com uma taxa variável de acordo com as possibilidades de pagamento de cada organização. Somente entidades podem participar da associação, não permite portanto, a participação de pessoas isoladamente, segundo os seus estatutos.

A Associação de usuários está estruturada através dos seguintes órgãos: Assembléia Geral, Conselho Deliberativo, Coordenação Executiva e Conselho Fiscal. A Assembléia Geral é o órgão deliberativo máximo.

A gestão efetiva do canal está a cargo de um Conselho Deliberativo e de uma Coordenação Executiva, formados respectivamente por 15 (quinze) e 7(sete) membros. À coordenação executiva compete administrar a associação segundo as regras estabelecidas nos Estatutos e no Regimento Interno. O mandato é de dois anos. Não há remuneração pelo o exercício dos cargos.

TV Comunitária do Rio de Janeiro

A TV Comunitária do Rio de Janeiro está sob a direção da “*Associação de Entidades Canal Comunitário de TV's por Assinatura do Rio de Janeiro*”. Somente pessoa jurídica pode se associar, como no Canal de Porto Alegre.

A associação da TV comunitária do Rio de Janeiro, também é constituída por entidades não governamentais e sem fins lucrativos. É administrada pelos seguintes órgãos: Assembléia Geral – instância máxima de deliberação, Conselho Executivo, Conselho Fiscal e Conselho de Ética.

O Conselho Executivo, composto por 15 membros, com mandato de um ano, permitindo a reeleição. Ao Conselho Executivo cabe cuidar do funcionamento da TV comunitária em todos os seus aspectos gerenciais de planejamento e operacionais.

Em suma, todos os conselheiros são eleitos pela Assembléia Geral, dentre os representantes indicados pelas associadas. Os cargos são exercidos em caráter de gratuidade.

Canal Comunitário da Cidade de São Paulo

O Canal Comunitário da Cidade de São Paulo está sob a direção do “*Conselho Gestor do Canal Comunitário da Cidade de São Paulo*”, instituído por um “Acordo Institucional Provisório para fins de Implantação do Canal Comunitário”, de 05 de junho de 1997, cujos termos são complementados pelo “Termo Aditivo ao Acordo Institucional Provisório para Fins de Implementação do Canal Comunitário da Cidade de São Paulo”²⁰, assinado em 04 de agosto de 1999, legalmente registrado.

Três entidades são signatárias do Acordo e do termo Aditivo, a saber, TV Interação, Ordem dos Advogados do Brasil-Seção São Paulo e Associação Vida e Trabalho²¹, que por sua vez são as únicas representadas e constituintes do *Conselho Gestor do Canal Comunitário da Cidade de São Paulo*²². Contudo, há que se ressaltar que uma destas entidades, a TV Interação representa um grupo de outras associações. Foi constituída na época em que se discutia a formação de um canal comunitário em São Paulo.

A gestão do Canal Comunitário de São Paulo está a cargo do referido Conselho Gestor, uma Diretoria Executiva, Conselho Fiscal, Conselho de Ética e Comissão de Grade.

O Conselho Gestor é a instância máxima deliberativa. Ele é formado por um representante de cada uma das três entidades signatárias do Acordo Institucional, ou seja 3 (três) membros.

A Diretoria Executiva é constituída por 12 (doze) membros. Há ainda um Conselho Fiscal, uma Comissão de Ética e Comissão de Grade. Em resumo, o Conselho Gestor é formado a partir da indicação formal de nomes pelas três entidades signatárias do Acordo, que dentre os integrantes elege quem o preside, com mandato de um ano, permitida uma recondução. O Conselho Gestor é quem elege todos os integrantes da Diretoria Executiva, Conselho Fiscal, Comissão de Grade e da Comissão de Ética para mandatos de um ano, renováveis uma única vez.

Numa visão de conjunto dos canais, pode-se dizer que as decisões são tomadas em assembléias gerais e em reuniões de conselhos ou coordenações, cujos membros são eleitos pela Assembléia Geral ou Conselho Deliberativo, conforme a instância, como no caso dos canais de Porto Alegre e do Rio de Janeiro. No Canal Comunitário de São Paulo as decisões são tomadas em Plenária do Conselho Gestor e em reuniões de diretoria e dos conselhos. Sendo que estes últimos são designados pelo Conselho Gestor.

Os canais comunitários vêm desenvolvendo um tipo de autogestão, com características peculiares, já que as entidades participantes não são representativas de todas as organizações não governamentais e sem fins lucrativos em seus municípios, mas apenas daquelas que espontaneamente decidiram se envolver no processo de implantação dos canais. Quanto mais democrática for a tomada de decisão, respeitando as instâncias decisórias, inclusive a partir da eleição dos membros, mais próximo à autogestão se encontra o canal.

Nas experiências analisadas, situadas em três importantes capitais do país, verifica-se a existência de pressupostos gerais comuns, no entanto há variações nos modelos e formas de gestão.

Em nível dos pressupostos em comum, encontrados nos três canais, estão o sentido de interesse público como força motriz; não ter fins lucrativos; propriedade coletiva (e não individual); base de sustentação em entidades civis e sem fins lucrativos, entre outras dimensões.

As variações mais significativas estão nos modelos de gestão e nas estratégias de ocupação da grade de programação adotadas.

Porém, a maior diferença se verifica entre o Canal Comunitário de São Paulo em relação aos do Rio e de Porto Alegre, no que diz respeito à criação, gestão e ocupação da grade de programação.

3. Estratégias de sustentação²³

Os canais comunitários surgem de maneira autônoma e são obrigados a encontrar suas próprias alternativas para viabilização econômico-financeira. Com o agravante de que por lei, nos mesmos moldes dos veículos de comunicação de propriedade pública, como Rádio e TV educativas, não podem vender espaços para anúncios comerciais, a principal fonte de receita dos canais privados. É permitido apenas o apoio cultural (menção ao patrocínio de programas), o qual tem se revelado insuficiente, pelo menos na forma como vem sendo aplicado e até o presente momento.

A Lei de TV a Cabo também não estabeleceu outros mecanismos de contribuição que pudessem ajudar na viabilização dos canais, como por exemplo o estabelecimento de um fundo a partir da destinação, pelas operadoras de TV a Cabo, de um percentual sobre o que arrecada dos assinantes. Afinal, elas acabam usufruindo de um canal com programação autônoma, sem custos e outros encargos. Outra lacuna na lei é não obrigar as operadoras destinarem um suporte técnico para produção e edição de sons e imagens – por mínimo que fosse – para potencializar a produção de programas pelos próprios canais comunitários e suas entidades associadas sem condições de dispor de seus próprios estúdios.

Os canais comunitários no Brasil são jogados à própria sorte, no entanto é deles que mais se espera e mais se cobra uma programação de cunho educativo e cultural. À sociedade civil é colocada a possibilidade de acesso a canais de televisão, o que é um grande avanço, mas não lhe são asseguradas formas de apoio para os tornar viáveis e competentes. Fazer TV exige conhecimento especializado, os custos de produção são altos, sem falar nos altos preços dos equipamentos para se montar os estúdios.

O Canal Comunitário de Porto Alegre se mantém através de contribuições das associ-

adas, taxa que varia de 10 a 200 reais mensais, de acordo com as possibilidades de pagamento de cada entidade; patrocínios (apoio cultural) a programas; trabalho voluntário; doações; pagamento de taxas pelo uso do estúdio de gravação e edição (não de veiculação).

O canal está relativamente bem instalado com sede própria e possui um modesto estúdio de gravação e centro de transmissão.

A *TV Comunitária do Rio de Janeiro* sobrevive com as mensalidades das associadas; doações; trabalho voluntário; colaboração de terceiros através do empréstimo de sala para a sede pelo Movimento Viva Rio e do centro de transmissão que funciona a partir dos estúdios da Universidade Estácio de Sá.

Vem encontrando muitas dificuldades de avançar, dispõe de poucos recursos até porque as associadas não pagam regularmente suas mensalidades.

O Canal Comunitário da Cidade de São Paulo se mantém a partir de apoio cultural; cobrança de espaço para transmissão de programas; doações; e apoio financeiro das signatárias do Acordo Institucional.

O canal está bem estruturado com estúdio e centro de transmissão, sede própria, tem quase duas dezenas de funcionários.

4. Participação popular na programação²⁴

A televisão comunitária tem entre suas diferenças, uma que é fundamental para o entendimento de sua programação. Trata-se da possibilidade de ser um canal *produtor* ou um canal *provedor*. O canal é produtor quando ele mesmo produz os programas que coloca no ar. Já um canal provedor é aquele que apenas abre e organiza o espaço para transmissão de programas produzidos por terceiros, no caso as próprias entidades que partilham a grade de programação. Trata-se de uma decisão básica a ser tomada pela direção de um canal comunitário, a qual definirá a estratégia de ocupação da grade. Ela depende da concepção de canal comunitário idealizado pelo grupo dirigente e das condições técnicas e de infra-estrutura disponíveis.

A seguir apresentamos os principais aspectos da programação e as formas de

participação popular desenvolvidas em cada canal.

Canal Comunitário de Porto Alegre

O Canal Comunitário de Porto Alegre permanece no ar de 1 a 4 horas, numa média de 2 horas diárias, exceto domingo, sempre após às 19 horas²⁵. Sem contar o “Jornal Eletrônico”²⁶ que permanece no ar ininterruptamente durante o restante do tempo.

Segundo o coordenador geral do Canal Comunitário de Porto Alegre, Jorge Vieira²⁷, os objetivos do canal foram traçados com base em ampla discussão entre os representantes de mais de uma centena de entidades que participaram da assembléia de criação do canal. Em respeito aos parâmetros da Lei de TV a Cabo que institui os canais comunitários, acordou-se que o Canal deveria ter como princípios o respeito à pluralidade, à democracia e à igualdade.

Pelo que se depreende da fala do seu coordenador, o Canal Comunitário de Porto Alegre procura colocar em prática esses princípios garantindo a participação de todas as entidades, independente de seu pensamento político e do valor pago em mensalidades. Nas suas palavras: a proposta é que não haja nenhuma ingerência da mantenedora do canal [a Associação de Entidades Usuárias] na ocupação do espaço do canal. “O objetivo dela é coordenar a programação, fazer valer o direito de todas as associadas [...]. Mas o Canal Comunitário não é da instituição mantenedora. O Canal Comunitário é público [...]. Nós temos a posse dele. Nós ocupamos e só”.

A Associação de Usuários do canal de Porto Alegre conta atualmente com 187 entidades cadastradas e outras 70 associadas²⁸. Está aberta a receber novas entidades que queiram se associar, desde que se enquadrem nos parâmetros da lei e dos Estatutos.

A participação das entidades associadas na vida do canal sempre se caracterizou como uma preocupação estratégica do Canal Comunitário de Porto Alegre, tanto no processo de criação, no seu planejamento, na gestão e na programação.

No que se refere ao acesso à programação, estatutariamente e na prática, todas as entidades associadas – e somente as associadas, que por lei devem ser não governamentais e sem fins lucrativos, têm o direito de veicular gratuitamente seus programas. A ocupação da grade contempla a distribuição igualitária do espaço, independente do valor da mensalidade paga como sócia à associação. As entidades podem também participar de programas produzidos pelo próprio Canal.

Atualmente há 11 (onze) entidades transmitindo seus programas²⁹ pelo canal. Ao todo são veiculados 13 programas, sendo dois, o “Telenotícias Comunitárias” e o “Livre Expressão”, produzidos pelo próprio canal. Mais o “Jornal Eletrônico” que também é produzido pelo canal, tem duração de 20 minutos, é atualizado diariamente e se estrutura em editorias que dão conta de informações do tipo: datas comemorativas e feriados, eventos culturais, guia de oportunidades (cursos, empregos, estágios), manchetes de jornais de bairros e de entidades etc.

O *Telenotícias Comunitárias* é um programa jornalístico, de 15 minutos e vai ao ar duas vezes por semana. Consiste num bloco de notícias e outro de entrevista, cujo espaço é aberto à participação das associadas para divulgação de suas realizações. Estreou em 11 de janeiro de 1999. O programa divulga informações envidadas pelas associadas, além de entrevistas, imagens de eventos e de outras atividades produzidas pelas mesmas (JORNAL..., 2002).

O *Livre Expressão* é um programa realizado com a participação das entidades que enviam um representante para discorrer sobre assuntos relevantes. Somente as associadas podem participar do programa.

O programa funciona como uma tribuna livre. É utilizado por entidades impossibilitadas de produzir seus próprios programas, que pagando R\$ 25,00 reais por semana³⁰, podem divulgar seus eventos, chamar para assembleias etc. (Rodrigues, 2000:97). Os programas veiculados atualmente pelo canal e suas respectivas entidades são os seguintes: “Programa da CEPA” – Comunidade Evangélica de Porto Alegre; “Portal Cósmico” – Templo do Espírito Universal³¹;

“Atividades SIMERS” – Sindicato dos Médicos do Rio Grande do Sul; – “Programa Paiva Netto” – Legião da Boa Vontade; “Programa da ADHONEP” – Associação dos Homens de Negócios do Evangelho Pleno; “Cristo é a Resposta” – Associação Evangélica Cristo é a Resposta; “Mama África” – Fundação Senghor; “Mensagens do EVRED” – Evangelho do Reino de Deus; – “Mensagem de Fé” – Associação Serviço Cristão; “O Sol Nasce para Todos” – Igreja Evangélica Nova Jerusalém; “Fora de Foco” – Associação dos Acionistas Minoritários das Empresas Estatais; “Norte em Ação” – Associação Zona Norte.

Cada entidade é responsável por seu programa e pelos conteúdos ali divulgados. Deve se comprometer a respeitar as normas, o código de ética e os princípios estabelecidos pela Associação.

Os programas *Livre Expressão* e *Telenotícias* são produzidos pelo próprio canal visando favorecer a participação das entidades sem condições de produzir os próprios programas, como forma de democratização do acesso à grade e ampliar a difusão de conteúdos de cunho comunitário

Ainda sobre o quesito “quem” pode participar da grade de programação, o Canal Comunitário de Porto Alegre permite a participação apenas de entidades associadas. Ou seja, as pessoas individualmente não têm espaço no canal comunitário, a não ser na forma de trabalho voluntário³².

Como se pode depreender das informações precedentes, o Canal Comunitário de Porto Alegre optou em ser um canal produtor e provedor. Chegou-se à definição desse formato, pelo que diz Jorge Vieira, após intensa negociação entre dois segmentos de associados.

Televisão Comunitária do Rio de Janeiro

A *TV Comunitária do Rio de Janeiro* vai ao ar de segunda a sexta, das 12:30 às 22:30 horas (10 horas), e nos sábados e domingos, das 17:30 às 22:30 horas (5 horas), num total de 60 horas por semana.

Nas palavras do seu coordenador geral, Alberto López Mejía³³, são basicamente duas as finalidades na TV Comunitária do Rio de Janeiro: “uma diz respeito à democracia e

ao exercício da cidadania, à democratização dos meios de comunicação, ao livre acesso público e à tentativa permanente de superar uma contradição expressa na Lei: o livre acesso num canal de TV por assinatura³⁴. A outra finalidade é constituir-se num centro de experimentação televisiva, da leitura crítica dos meios, valorizando a diversidade da produção cultural sem estar subordinada às leis do mercado”.

López Mejía diz que o Canal valoriza especialmente as “experiências de TVs Comunitárias locais realizadas nos morros cariocas desde meados da década de 80, as TVs de Rua. Busca desta forma superar a contradição entre o princípio de livre acesso e a limitação desse mesmo acesso à TV por assinatura”, que exclui os setores populares.

Fazem parte do quadro associativo do Canal Comunitário do Rio de Janeiro 166 (cento e sessenta e seis) entidades, destas 68 (sessenta e oito) participam efetivamente.

Pelo que consta de seus documentos, a TV Comunitária do Rio de Janeiro desenvolveu como preocupação central a democracia comunicacional. Pretende ser um pólo aglutinador e difusor de produções audiovisuais voltadas para a construção da cidadania e não encontram espaço de difusão na mídia convencional. Portanto, a estratégia inicial que marcou a programação do Canal foi a de servir de uma espécie de arena para difundir a produção audiovisual de caráter educativo-comunitário.

O acesso à grade de programação é garantido a todas as entidades associadas que têm os mesmos direitos de veicular suas produções audiovisuais, independentemente dos valores de suas contribuições como sócias. Ou seja, as entidades têm acesso à grade de programação para transmitir seus próprios programas ou outras produções (vídeo, por exemplo), que no conjunto formam a programação regular do canal. Contudo, também faz parte da programação a exibição de vídeos de produtores independentes, em espaço específico da programação, denominado “Livre expressão”.

Para se conseguir um horário fixo para veicular programa próprio é preciso que a entidade seja não governamental e sem fins lucrativos, tenha sede no Rio de Janeiro e seja associada à *Associação de Entidades*

Canal Comunitário de TVs por Assinatura do Rio de Janeiro.

De acordo com as informações fornecidas pelo coordenador geral do Canal na entrevista já mencionada, na época de realização da pesquisa, aproximadamente 12 (doze) entidades ocupam espaços regulares na grade de programação para transmissão de seus próprios programas. Outras 30 (trinta) a ocupam de maneira esporádica.

Alguns dos programas transmitidos regularmente e as respectivas entidades responsáveis são: “Debate Brasil”³⁵ (programa semanal de entrevistas com 60 minutos de duração, o conteúdo debate o modelo de desenvolvimento brasileiro) – AEPET- Associação dos Engenheiros da Petrobrás; – “Espaço Comunitário (produzido por estudantes de comunicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso, produtores independentes ou TVs Comunitárias localizadas em morros e favelas) – FACHA (Faculdades Integradas Hélio Alonso); “Agenda Nacional” (Programa de debates sobre a realidade brasileira a partir da ótica de uma ONG de assessoria a movimentos sociais em várias regiões do país) – FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional); “A Cidadania está no Ar” (programa de entrevistas e debates sobre a participação popular na gestão das cidades) – Rio Cidadão (Movimento de Participação Cidadã); – “Estácio no Ar” – (Telejornal diário de 15 minutos produzido pelos alunos de Comunicação da Estácio de Sá, divulga os principais fatos e agenda cultural da cidade) – USESA (Universidade Estácio de Sá). A maioria dos programas acima tem transmissão semanal³⁶.

A grade de programação do Canal do Rio de Janeiro está formatada em quatro segmentos: programação regular (programas das associadas); interprogramas (vinhetas e outras mensagens produzidas pelo próprio canal; intercâmbio (produções de outros canais comunitários); e programação de livre acesso público (mensagens de qualquer entidade não associada, sem fins lucrativos, com sede do Rio de Janeiro, e de vídeos encaminhados e/ou produzidos por pessoas físicas, sem fins de lucro, com sede dentro ou fora do Rio de Janeiro).

Além de participar veiculando seus próprios programas, as associadas tem mais um

espaço de participação na programação, que é o espaço do interprogramas.

Como diz Alberto López Mejía, na programação de livre acesso público “o acesso é completamente livre: não precisa pagar, nem ser filiada. Basta apresentar a fita com antecedência de 72 horas, de modo a ser monitorada e inserida na planilha de programação da semana. O monitoramento prévio tem vários objetivos: a) cadastramento da fita no acervo da TVCRJ; b) verificação do material em relação aos limites da lei, no que se refere aos princípios constitucionais (não ter conteúdo racista, pornográfico ou com finalidade de lucro)”.

Do nosso ponto de vista, o espaço de “livre acesso público”, como o instituído pela TV Comunitária do Rio de Janeiro, é uma inovação importante porque significa uma abertura na programação para livre manifestação também às entidades não associadas, a produtores independentes e a cidadãos sem vínculos institucionais, mas que têm qualificação técnica e interesses em contribuir para o desenvolvimento da cidadania³⁷.

Esta estratégia e outros mecanismos de participação incrementados pela TV Comunitária do Rio demonstram suas opções, historicamente favoráveis, aos princípios da democracia e do pluralismo como alicerces de sua prática organizativa e comunicacional.

A tendência predominante da TV Comunitária do Rio de Janeiro tem sido a de ser um canal provedor do acesso público à programação e não produtor de conteúdos. Ultimamente, tal posição vem sendo revista, pois já há propostas de produção de programas pelo próprio canal. Ele está se tornando um canal ao mesmo tempo provedor de acesso e produtor de conteúdos, transformando sua política inicialmente traçada.

Apesar de ainda não dispor de programa regular próprio, o canal já vem produzindo conteúdos para o interprogramas (vinhetas, chamadas etc). Também produziu programas especiais, como o da inauguração do canal. Há ainda a proposta de produzir um telejornal.

Canal Comunitário da Cidade de São Paulo

O Canal Comunitário da Cidade de São Paulo permanece no ar durante 20 horas,

diariamente. Durante 4 horas do dia, de madrugada (de 1 às 5 ou de 2 às 6 horas), é transmitido um letreiro rotativo com informes de utilidade pública (telefones de hospitais especializados, de plantões da madrugada etc.).

A TV Comunitária da Cidade de São Paulo, dentro dos parâmetros da lei de TV a cabo, “tem fins educativos, é da sociedade”, como diz o seu diretor presidente, Carlos Mecen³⁸. E acrescenta: “o objetivo é que a sociedade tenha espaço, tenha vez. (...) Que a sociedade organizada em associações possa usar o canal comunitário para transmitir as suas ações de origem”.

Diferentemente dos outros canais estudados neste texto, o Canal Comunitário da Cidade de São Paulo está aberto à participação, na sua grade programação, de qualquer entidade não governamental e sem fins lucrativos e não apenas às associadas. Na verdade nem existe o sistema de “entidades associadas”, até porque não foi criada uma associação de usuários.

As entidades são convidadas a se inscrever pleiteando espaço para veicular seus próprios programas no canal através de edital, publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo, duas vezes por ano, em janeiro e julho. As propostas são analisadas por uma comissão, que analisa o projeto e o programa piloto. O contrato de veiculação é de 6 (seis) meses, renovável.

São pré-requisitos para veicular programas: ser associação de classe, filantrópica, cultural etc.; ter no mínimo 2 (dois) anos de atividades comprovadas; ter documentação em ordem; apresentar um projeto e de programa piloto condizentes com as finalidades do canal (Carlos Mecen).

Neste momento 125 (cento e vinte e cinco) entidades ocupam a grade de programação transmitindo os seus próprios programas, segundo informou seu Diretor Executivo. Os programas podem ser de 15 ou 30 minutos ou de uma hora de duração. Além dos 125 programas de entidades, há mais dois que são produzidos pelo Canal: *Em cartaz* e *Comentando a Notícia*.

Entre as instituições que veiculam programas no Canal Comunitário de São Paulo, estão: Ministério Público³⁹; APAE⁴⁰- Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais;

UBE – União Brasileira dos Escritores; AACD - Associação de Assistência à Criança Defeituosa; APETESP - Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo; OAB-SP - Ordem dos Advogados do Brasil – Secção São Paulo; Sindicato dos Jornalistas; Sindicato dos Advogados.

Os programas *Em Cartaz* e *Comentando a Notícia*, de responsabilidade direta do Canal, podem ser considerados de livre acesso público. Os dois programas são feitos ao vivo no estúdio do Canal e são considerados de sucesso. Com estes programas o Canal Comunitário da Cidade de São Paulo visa oferecer espaços de participação direta na programação a cidadãos e entidades que não tem possibilidades de produzir seus próprios programas.

Carlos Mecení esclarece que qualquer cidadão – mesmo que não faça parte de associação alguma – e queira usar o canal ao vivo para dar seu recado, pode fazê-lo através dos dois espaços mencionados. Para Mecení o programa *Em Cartaz*, que vai ao ar das 13 às 14 horas, “atende as manifestações culturais que estão acontecendo em determinado bairro, na zona leste por exemplo, que nenhum outro canal de TV divulga. O cidadão “vem aqui e divulga a quermesse, o cantor local, o grupo de teatro etc. (...). [São informações] que não cabem dentro de uma emissora aberta [que opera em nível nacional]. É como se fosse uma TV focalizada (...) na cidade de São Paulo (...). [O que] acaba sendo um super serviço de divulgação da produção da cidade de São Paulo. Já no final da tarde, das 18 às 19 horas, tem um programa jornalístico[*Comentando a Notícia*]. O indivíduo que quiser fazer reclamação sobre saúde, segurança etc., pode fazê-lo (...), ele telefona e vem”.

Voltando a questão dos programas das entidades com espaços regulares. Como já foi dito, são programas produzidos pelas próprias entidades e que são de inteira responsabilidade das mesmas. A direção não interfere no conteúdo, segundo o diretor. Às vezes apenas ajuda na captação de imagem para garantir um certo padrão de qualidade.

O acesso à grade para veicular programas implica no pagamento de uma taxa de veiculação de R\$ 2,00 (dois reais) por minuto.

A taxa é igual para todos. Assim, por um programa semanal de 15 minutos, a entidade usuária paga R\$ 30,00 (trinta reais)⁴¹.

Segundo Carlos Mecení, diretor presidente do Canal, o valor não deve ser considerado uma “venda de espaço”, pois é como se fosse um condomínio que tem uma despesa, que é rateada entre os usuários. Orçou-se que os gastos do Canal somam cerca de R\$50.000,00 (cinquenta mil) por mês, quantia que cobriria as despesas operacionais, incluindo funcionários” – e sobraria uns cinco mil para a compra de equipamentos e fundo de reserva⁴².

A cobrança de taxa de veiculação para veiculação de programas tem sido bastante criticada por lideranças do universo da TV Comunitária. Ela é entendida como “venda de espaço”, o que reproduziria as práticas da TV comercial. No entanto, a perspectiva colocada por Carlos Mecení para tal cobrança merece ser analisada. Afinal, tal cobrança além de poder ser vista por outro ângulo” – como rateio de custos, vem demonstrando que é uma maneira de viabilizar a operacionalidade (melhoria na qualidade de som e imagem, produção de programas, aquisição de equipamentos, pagamento de mão de obra etc.) e o avanço do canal.

Ele comenta, por exemplo, que não existe veiculação “de graça” e que as entidades associadas a uma associação de usuários de um canal, ao pagarem suas mensalidades, também estão indiretamente pagando pelo uso do canal.

Apesar da validade do raciocínio, não convém menosprezar o senso de partilha e de igualdade explícito na proposta de uso gratuito da grade de programação pelas associadas, haja vista que todas pagam e usa quem quiser e que qualquer uma tem direito de veicular programas independente se a entidade paga R\$10,00 ou R\$100,00 reais de mensalidade⁴³.

Pelos conceitos já explicitados anteriormente nota-se que o Canal Comunitário da Cidade de São Paulo é ao mesmo tempo um canal provedor e produtor, mas com tendência maior a ser um canal provedor de espaço para a transmissão de programas por um leque grande e variado de entidades. Na gestão de Carlos Mecení, se frisa muito o interesse do Canal em ser um “canal cida-

ção” . “É a sociedade falando para a sociedade”, diz ele.

Conclusões

Normalmente são feitas severas críticas ao fato da TV comunitária pertencer ao sistema cabo de televisão por ser elitista. O que não deixa de ser real, mas a criação dos canais comunitários na TV a Cabo também significa um passo significativo na democratização do acesso das organizações civis sem fins lucrativos aos meios de comunicação na condição de protagonistas de mensagens e programas, além de gestoras de canais de televisão. Facilita também o acesso do cidadão a um tipo de mídia na condição emissor.

Trata-se de um processo que incentiva organização popular, experimenta um modo de gestão coletiva de meios de comunicação e possibilita um modo de uso compartilhado da grade de programação televisiva.

As experiências estudadas perfilam diferenças de concepções e de estratégias, porém tem semelhanças quanto aos propósitos em relação aos conteúdos e ao uso coletivo e compartilhado do espaço televisivo por entidades sem fins lucrativos. No conjunto, se pautam por colocar no ar uma programação de interesse social visando contribuir para a ampliação da cidadania.

Tomando por base os conceitos de participação popular na comunicação, observa-se que nos canais comunitários de televisão estudados, vem se desenvolvendo em níveis bastante elevados de participação no âmbito da programação desses meios de comunicação.

Não se trata de uma participação eventual, de uma participação controlada pelas equipes de direção, como ocorre na grande maioria da grande mídia. Pelo contrário, as entidades obtêm – sob condições definidas legitimamente por cada canal comunitário - espaços para veiculação de programas de sua autoria, os quais são produzidos segundo a linha de ação e a perspectiva político-ideológica de cada entidade.

Há participação no planejamento, na produção, na transmissão e na recepção dos conteúdos veiculados. Tal processo revela que a prática de participação na programação dos canais comunitários se realiza em nível elevado, em que o poder de decisão sobre o conteúdo, a linguagem, o formato do programa está no grupo, na entidade, e não na equipe técnica ou de direção do canal.

A gestão dos três canais comunitários é de caráter coletivo. Contudo, variam o grau de representatividade social e as práticas democráticas relativas à eleição dos dirigentes e a tomada de decisões.

Os canais apresentam alguns sentidos em comum, mas na realidade têm suas especificidades que tornam cada um, único. A particularidade de cada canal é construída em função da história vivida por cada um; das políticas de ação delineadas pelos grupos que o constitui; da experiência e perspectiva democrática de suas lideranças; da conjuntura em que está inserido⁴⁴; do grau de interesse pelo uso público dos meios de comunicação; do nível de consciência e organização dos movimentos sociais da região; do tipo de correlação de forças postas em contato quando da criação e gestão de cada canal; das condições infra-estruturais disponíveis; do tipo de gestão e de estratégia traçada para arrecadação de recursos, entre outros fatores.

Por fim, há que se reconhecer que a TV comunitária no Brasil está em processo de construção. Não há um modelo único, nem um modelo que seja o melhor. Garantidos os princípios, as finalidades e as práticas que assegurem o acesso democrático à gestão e a programação, além do desenvolvimento de conteúdos condizentes com os interesses de desenvolvimento da cidadania e do controle coletivo da gestão, todas as experiências são válidas e tendem a ser aperfeiçoadas gradativamente.

Há que se dizer ainda que os canais estão sendo organizados em várias cidades brasileiras e que vêm se articulando nacionalmente, como demonstra a criação da ABCCom - Associação Brasileira de Canais Comunitários.

Bibliografia

Agostinho, Victor. “Como funciona a “pirata” TV Cubo”. *Folha de S. Paulo*. 1º abril 1987, p.B.1 – Informática.

Acordo Institucional.[Canal Comunitário da Cidade de São Paulo]. 05.jun.1997. (mimeo).

Amaral, Irene C. Gurgel do. *A movimentação dos sem-tela: um histórico das televisões alternativas no Brasil*. São Bernardo do Campo: UESP, 1995. (Dissertação de Mestrado- Comunicação Social).

Associação de Entidades Canal Comunitário de TVs por Assinatura do Rio de Janeiro. **Estatuto**. 15.nov.1997.

Boffetti, Valdir A. *Canais comunitários: construindo a democracia na TV a Cabo*. São Bernardo do Campo: UESP, 1999. (Dissertação de mestrado-Comunicação Social.)

Botão, Paulo R., **Zaccaria**, Rosana B. *TVs comunitárias: limites e possibilidades*. GT Comunicação e Cultura Popular. Congresso Intercom., Piracicaba: INTERCOM/UNIMEP, 1996.

Chaffin, Cassia. *O circo eletrônico / TV de Rua: a tecnologia na praça pública*. São Bernardo do Campo: UESP, 1995. (Dissertação de mestrado-Comunicação Social).

Dentel age; TV livre não vai ao ar. *Folha de S. Paulo*. 15 ago.1985. p.40 – Ilustrada.

Duarte, Luiz Guilherme. **É pagar para ver**. São Paulo: Summus, 1996.

Estatuto do Canal Comunitário da Cidade de São Paulo. [Termo Aditivo do Acordo Institucional]. 04.ago.1999. (mimeo).

Estatuto. Associação das Entidades Usuárias de Canal Comunitário em Porto Alegre.18.ago.1997. (mimeo).

JORNAL eletrônico. Disponível em <www.canalcomunitario.com.br>. Acesso em: 22/out/2002.

Lima, Rafaela & **Britto**, B. *Cartilha do acesso*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

Manual de diretrizes: orientações aos interessados em participar do canal comunitário da cidade de São Paulo. São Paulo: CCCSP, s/d.

Merino Utreras, Jorge. *Comunicación popular alternativa y participatória*.

Manuales didácticos. Quito: CIESPAL, 1988.

Nascimento, Iracema Santos do. *A democratização como ela é: a experiência do canal Comunitário a Cabo de Porto Alegre*. São Paulo: USP, 2001. (Dissertação de mestrado-Comunicação Social).

Peruzzo, Cicilia M.K. *TV Comunitária no Brasil: aspectos históricos*. Apresentado no GT Médios Comunitários y Ciudadania. V Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Santiago-Chile, 27 a 30 de abril de 2000.

_____. *Gestão dos canais comunitários no Brasil*. Apresentado no Núcleo de Pesquisa “Comunicação para a Cidadania”, XXIV Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, promovido pela INTERCOM, de 3 a 7 de setembro de 2001.

_____. *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2004a.

_____. *As estratégias de programação dos canais comunitários no Brasil*. 2004b (inédito)

Regimento Interno do Conselho Gestor. [Canal Comunitário da Cidade de São Paulo]. 05.jun.1997. (mimeo).

Rodrigues, Daniela Goulart. *Quem te viu quem te vê: os canais comunitários na TV a cabo*. São Paulo: USP, 2000. (Dissertação de mestrado-Comunicação Social)

Santoro, Luiz Fernando. *A Imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

Serva, Leão. “TV cubo, uma pirata no Butantã”. *Folha de S. Paulo*. 29 set 1986, p.27 - Ilustrada.

TV Pirata pronta para a estréia. *Folha de S. Paulo*. 15 ago.1985. p.40 - Ilustrada.

Wainer, Júlio. *A TV comunitária de baixa potência: recado ao Ministério das Comunicações*. São Paulo: 1995. (mimeo.)

¹ UESP - Universidade Metodista de São Paulo, Brasil.

² Com base os níveis apontados por Merino Utreras (1988), que sistematiza os princípios da participação na comunicação aprovados em reu-

não sobre autogestão, realizada em Belgrado em 1977, e em Seminário do CIESPAL/UNESCO, em 1978: participação em nível da produção, do planejamento e da gestão.

³ Parcialmente extraído do texto “Gestão dos canais comunitários no Brasil” (Peruzzo, 2001).

⁴ Para detalhamento e mais informações sobre algumas destas experiências ver Cicilia M.K. Peruzzo, *TV comunitária no Brasil: aspectos históricos* (2000), Irene C. Gurgel do Amaral, *A Movimentação dos Sem Tela* (1995) e Cassia Chaffin, *O Circo-Eletrônico – TV de Rua* (1995).

⁵ Ver sobre maior aprofundamento do tema em (Peruzzo, 2000).

⁶ Cada estado brasileiro tem um canal de televisão educativa, sediado nas capitais, pertencente ao Governo Estadual. Os canais educativos que tem obtido uma maior expressividade em nível nacional são a TV Cultura de São Paulo e a TV Educativa do Rio de Janeiro.

⁷ Ver Botão & Zaccaria, 1996.

⁸ A mesma das TVs abertas, tais como TV Globo, TV Record, SBT etc.

⁹ Ver Serva, 1986, p.27.

¹⁰ Ver Peruzzo (2000) e Wainer (1995).

¹¹ Outros sistemas de transmissão de TVs por assinatura são: MMDS – Multichannel Multipoint Distribution System, através de antena microondas (por ar e terra); DBS – Direct Broadcasting Satellite, por satélite e exige parabólica para recepção; STV – Subscription Television, por satélite; DTH – Direct To Home, o satélite (digital), utilizados pela Sky e Direct TV. Ver Duarte, 1996.

¹² Pessoa jurídica que atua mediante concessão que através de seus equipamentos e instalações recebem, processa e geram programas e sinais.

¹³ Pelo Artigo 23 são três *canais legislativos* (destinados ao Senado Federal, Câmara dos Deputados e Assembléias Legislativas/Câmaras de Vereadores). Um *canal universitário* (para uso partilhado das universidades sediadas na área de prestação do serviço), um *educativo-cultural* (reservado para uso dos órgãos que tratam de educação e cultura do governo federal, governos estaduais e municipais) e um *comunitário* (aberto para utilização livre por entidades não governamentais e sem fins lucrativos). Em 2003 por incluída TV Justiça (STF).

¹⁴ O Canal Comunitário de Belo Horizonte teria entrado no cabo no início de 1997. O Canal Comunitário de Brasília começou a operar em julho de 1997.

¹⁵ O canal de São Paulo foi escolhido para este estudo porque optamos em trabalhar com um canal de uma grande cidade, além dos dois primeiros a serem instalados no País.

¹⁶ A partir de janeiro de 2004 passou a ocupar o canal 6 por imposição da operadora.

¹⁷ Parcialmente extraído do texto “Gestão dos canais comunitários no Brasil” (Peruzzo, 2001).

¹⁸ Sobre o histórico dos canais ver Peruzzo (2001).

¹⁹ Veja por exemplo o caso de Brasília e de Belo Horizonte.

²⁰ Apresentado como Estatuto e trata-se do documento mais completo sobre a estrutura interna do Conselho.

²¹ Ligada à Federação dos Empregados do Comércio.

²² Na época de realização desta pesquisa havia o pedido de mais uma entidade para compor o Conselho gestor: a Associação dos Amigos do Canal Comunitário de São Paulo. Algumas das entidades que participam da Associação de Amigos do Canal Comunitário veiculam programas no Canal, como é o caso do Ministério Público.

²³ Parcialmente extraído de Peruzzo (2001).

²⁴ Parcialmente extraído do texto “As estratégias de programação dos canais comunitários no Brasil” (Peruzzo, 2004b, inédito)

²⁵ O número de horas varia em função da grade de programação que reflete o interesse de horário das entidades associadas. Tem dia que tem uma hora e meia, outro 3:00h ou 4:00 horas.

²⁶ Consiste num letreiro “rotativo” com informações de utilidade pública.

²⁷ Em entrevista concedida à autora no dia 09 de julho de 2001. As demais citações de falas de Jorge Vieira também foram obtidas na mesma entrevista.

²⁸ Segundo os estatutos, até seis meses, mesmo não pagando a mensalidade, é considerada associada.

²⁹ Os programas das entidades são de 30 minutos e transmitidos uma vez por semana, com reprises.

³⁰ A taxa é para cobrir os custos de gravação e edição. Para os demais programas não é cobrado nenhum valor. A condição de participação é ser associada do Canal, pagando uma mensalidade como sócia.

³¹ Os dois primeiros programas da lista operam no canal desde o início e nunca se afastaram e raramente reprisam.

³² O trabalho voluntário é permitido – apenas para colaborar em atividades -, mas não tem dado muito certo porque “só aparecem desempregados” e o pessoal do Canal não se sente bem em aproveitar tal mão-de-obra que no fundo tem a expectativa de ser contratada – o que não ocorreria -, além de ser preciso oferecer pelo menos vales refeição e transporte.

³³ Esta e outras citações de Alberto López Mejía foram obtidas por meio de entrevista concedida à autora no dia 18 de julho de 2001.

³⁴ Refere-se à discriminação do acesso em decorrência dos preços cobrados pelas assinaturas que a torna proibitiva aos mais pobres.

³⁵ É exibido em 22 TVs Comunitárias em nível nacional.

³⁶ Informações fornecidas por Alberto López Mejía, por e-mail.

³⁷ Basta o Sindicato que exclui o não sindicalizado, a Associação que exclui o não associado... Não faz muito sentido uma TV Comunitária excluir o cidadão e o movimento social ainda não associado. A exigência de criação de uma Associação de Usuários do Canal, para poder operar operá-lo é necessária, mas a lei não é tão rígida a ponto de impedir o acesso do não associado à programação.

³⁸ Todas falas de Carlos Meceni, citadas neste trabalho, foram obtidas em entrevista concedida à autora no dia 20 de julho de 2001.

³⁹ Programa “Trocando Idéias”.

⁴⁰ Que é uma das sócias da TV Interação.

⁴¹ Em se tratando de TV e comparativamente aos valores cobrados pelos canais comerciais, este valor é irrisório.

⁴² Segundo Meceni, a diretoria presta conta dos gastos aos usuários mensalmente.

⁴³ Por outro, é importante ficar bem claro que a adoção de mecanismos de cobrança, como os do Canal de São Paulo, pressupõe a existência de políticas expressas e formas de controle que assegurem a aplicação dos recursos com finalidade pública, ou seja apenas para operação, manutenção e investimentos do próprio canal.

⁴⁴ Se a cidade é grande ou pequena, se existem ou não organizações sociais fortes e mobilizadas etc..

Identificando um género: a tragédia televisiva

Eduardo Cintra Torres¹

As grandes transmissões televisivas associadas no Ocidente a eventos inesperados e considerados pela sociedade como críticos ou catastróficos apresentam semelhanças entre si por mais diferentes que sejam os factos ocorridos e as circunstâncias em que ocorrem. O objectivo deste trabalho de investigação é o de estabelecer as semelhanças estruturais, textuais e da recepção dessas emissões no sentido de se identificar um género televisivo a que chamamos *tragédia televisiva*.²

As catástrofes são, nas sociedades, recorrentes, apesar de inesperadas, e são marcantes, apesar de efémeras. O mesmo sucede com as suas emissões televisivas. Daí que sejam um objecto esquivo de análise e identificação. A presente análise partiu de dois acontecimentos muito diferentes ocorridos em 2001: em 4 de Março, a queda da Ponte Hintze Ribeiro, entre Castelo de Paiva e Entre-os-Rios, em Portugal, arrastada pela fúrias das águas do Douro; em 11 de Setembro, os ataques terroristas nos Estados Unidos. Num estudo de recepção junto de espectadores, acrescentou-se um terceiro evento, os ataques de milícias pró-indonésias em Timor-Leste após o referendo de 1999 consagrando a independência. Não comparamos aqui estes eventos ocorridos em três continentes, antes as emissões televisivas que os acompanharam, uma delas nos Estados Unidos, as outras duas em Portugal, tendo sido estudada a emissão integral da ponte de Castelo de Paiva.

Retrospectivamente, este género teve origem aquando do assassinio do presidente norte-americano, John Kennedy, em 1963. Edgar Morin chamou então à emissão «teletragédia»³. Eventos que cabem no mesmo género são, por exemplo, o terramoto nos Açores (1980), a explosão do vaivém espacial *Challenger* (1986), o terramoto de San Francisco, EUA (1989), as mortes do Rei Balduíno dos Belgas (1993) e de Diana

Spencer (1997) e o ataque de Al Qaeda em Madrid (2004).

Estes acontecimentos do mundo real são caracterizados pela sociedade como *trágicos* e são apresentados pela televisão de acordo com estruturas e características que tornam as emissões sucedâneos vernáculos do género trágico, quer como texto quer como espectáculo. As emissões respeitam a acontecimentos mobilizadores intensos de toda a sociedade e apresentam-se ao investigador como os «factos sociais totais» de Marcel Mauss, os factos sociais que «abalam a totalidade da sociedade e das suas instituições» e são fenómenos «ao mesmo tempo jurídicos, económicos, religiosos, e mesmo estéticos»⁴.

Impôs-se uma aproximação pluridisciplinar para analisar um texto televisivo grudado a um facto trágico total, impôs-se estudar, não apenas a televisão de *per se*, mas «restituir um conjunto em que apareça a coerência interna da sociedade observada»⁵. Para analisar a televisão, objecto de estudo que se apresenta como «colossal, caótico, complexo», nas palavras de John Hartley, a aproximação pluridisciplinar limita a «injustiça» que pode resultar de uma linha de investigação única⁶. É este, afinal, o cerne dos Estudos Televisivos, «disciplina jovem»⁷ que se tem estabelecido nos países anglosaxónicos como ramo dos estudos culturais mas não ainda em países como Portugal.

Para esta nova disciplina têm concorrido aproximações a partir de conceitos e enquadramentos teóricos e métodos de outras disciplinas, como os estudos literários e fílmicos, psicologia social, filosofia, psicanálise, etnografia e antropologia, sociologia, história e economia, contribuindo todas as abordagens para criar um «corpo de investigação reconhecível e legítimo sobre a televisão enquanto fenómeno cultural»⁸.

Nesta investigação, procurou-se identificar o género da tragédia televisiva através de três linhas: a análise textual, a análise

sociológica do «facto social total» e do seu impacto nas audiências, e ainda, mas em menor grau, o enquadramento institucional e técnico das emissões televisivas, aproximação ao objecto que motivou uma abordagem multidisciplinar com recurso aos estudos literários, culturais, jornalísticos, sociológicos e outros.

A queda da Ponte e o 11 de Setembro são eventos que dizem respeito a toda a comunidade e que são como tal vividos por ela. Explorando ideias de Ferdinand Tönnies e de Max Weber, pode dizer-se que, em caso de catástrofe vivida como nacional, em caso de tragédia televisiva, a *comunidade* sobre põe-se à *sociedade*⁹ e os afectos sobrepõem-se à acção social inspirada «numa *compensação* de interesses por motivos racionais».¹⁰ Estes eventos abalam as instituições e instalam o conceito de crise. O discurso comum e jornalístico identifica de imediato estes acontecimentos como tragédias, criando-se uma correlação entre a tragédia texto e espectáculo teatral e a tragédia catástrofe do mundo real. Quer dizer, a correlação resulta de a realidade se organizar, explicar e aceitar através de um modelo milenar da literatura e do espectáculo.

O facto de a sociedade se transformar em comunidade que se sente em crise torna possível a comparação entre eventos de proporções tão diferentes quanto a queda da Ponte e o 11 de Setembro, pois o que conta é a estrutura do evento quando narrado e mostrado. Daí que se possa criar uma genealogia da tragédia televisiva começando no assassinio de John Kennedy até ao 11 de Março madrileno.

O que hoje mais identifica este tipo de eventos catastróficos é o papel central da televisão na cristalização do modelo trágico. A televisão coloca-se no centro do acontecimento pela sua omnipresença nas casas, lugares de trabalho e convívio, pelas suas qualidades audiovisuais, por ser o principal meio informativo de acompanhamento dos eventos e pela forma como permite ao espectador questionar as relações de poder num momento de crise. Dadas as crescentes facilidades técnicas e a concorrência entre operadores, a televisão participa no/do evento. Por causa dela, a visão e a interpretação do evento pelo espectador modificam-se, mas,

mais ainda, a dinâmica dos acontecimentos subsequentes ao facto trágico fundador estabelece-se principalmente em função da televisão.

Na identificação do género da tragédia televisiva sublinhamos:

- a acessibilidade dos meios técnicos, a concorrência entre operadores e ainda a facilidade de atingir uma grande audiência, verificando-se de facto um acompanhamento das emissões muito superior ao normal.

- O uso intensivo do directo, tornando-o a essência do fluxo televisivo interrompendo e sobrepondo-se à emissão normal.

- O recurso a arquétipos, símbolos e mitos recorrentes no mundo trágico, como, por exemplo, a transformação dos eventos em dramas trágicos, a tipificação dos eventos em ficções pré-existentis (violência, inundação) e dos intervenientes em personagens dramáticos.

- O recurso às configurações acerca do *destino* e do *divino* no acontecido, vividas nos eventos e pelos espectadores, ou imaginadas por estes.

- A assunção da tragicidade dos eventos e da condição humana que lhe é própria.

- Elementos do texto trágico como as unidades de acção, de tempo e de lugar.

- A morte e o destino dos cadáveres, bem como da sua eventual exibição, como questão central da evolução do evento, enfrentando a televisão problemas e soluções próximos do que ocorreram aos autores da tragédia clássica.

- Mudança do jornalismo televisivo em tempo de catástrofes, adoptando estratégias semelhantes às da tragédia clássica, incluindo o discurso emocionado, sem o qual em vez de tragédia televisiva haveria apenas a dimensão espectacular da televisão, o que contrariaria a ética de muitos espectadores num acontecimento dizendo respeito à *comunidade* nacional.

- A transformação dos intervenientes em personagens de tipos semelhantes aos que encontramos nas tragédias clássicas; tal como acontece nestas, verifica-se ainda que os papéis assumidos pelas personagens resultam da própria acção da tragédia televisiva. Nos casos estudados, destacam-se os heróis individuais (os presidentes das câmaras) os heróis colectivos (os salvadores e as vítimas,

heroicizadas), os familiares como porta-vozes das vítimas e motores da acção, as testemunhas como narradores que restituem os eventos sem intermediação dos jornalistas, os portadores de oráculos, os bodes expiatórios e os culpados (reais ou imaginados), os dirigentes políticos e religiosos, as personagens inanimadas, e o essencial coro da tragédia (pessoas presentes nos locais, mirones, testemunhas, sobreviventes, familiares, colegas, amigos e vizinhos das vítimas, todos representando a cidade mas sem substituir a legalidade), coro que funciona como espelho do espectador. Surgem ainda como personagens os jornalistas e a televisão enquanto entidade colectiva.

- O género da tragédia televisiva manifesta-se ainda na necessidade sentida por intervenientes, poder político, operadores televisivos e espectadores de dar um *desfecho* à tragédia, para o qual todos concorrem, com a intervenção da instituição religiosa e de novas instituições laicas dominantes, como as do entretenimento e desporto. O estabelecimento do desfecho revela-se em algumas das tragédias uma preocupação fundamental do poder para a retoma do equilíbrio após a crise.

- Contribui poderosamente para a caracterização destas transmissões como tragédias televisivas a sua *dimensão emocional*. As emoções têm vindo a surgir como tema no jornalismo e na televisão e, tal como noutros campos de investigação, vão deixando de ser um tema incómodo. No caso da tragédia televisiva, a análise do facto social total teria de abordar as emoções, pois elas são parte integrante do objecto. Há uma manipulação e uma vivência de emoções por parte dos intervenientes (emissores, protagonistas, receptores) e há, como se provou, uma relação directa e indestrutível entre razão e emoção que leva o espectador a formular juízos a respeito de eventos sobre os quais recebe informação factual e emocional.

Estudando a emotividade impregnada nas emissões e a emotividade dos espectadores de televisão, e dos espectadores das tragédias televisivas em particular, esta investigação procurou a compreensão de várias dimensões do fenómeno televisivo: o grau de emotividade sentido pelos espectadores; a mistura na informação de mais ou menos

índices emocionais; a relação entre as dimensões cognitiva e emotiva na recepção das mensagens televisivas; semelhanças das experiências teatral e televisiva, ao nível do palco e da plateia; a divisão dos espectadores de acordo com a emotividade sentida; as condicionantes sociais dos tipos de emotividade, bem como a dimensão política das emoções; a influência das transmissões impregnadas de emotividade na efervescência colectiva; as emoções socializadas e maioritariamente aceites, vividas e espelhadas nas transmissões televisivas, a aproximação entre as emoções presentes na tragédia televisiva e as emoções presentes na tragédia-espectáculo, aproximação que entrevemos em Aristóteles a respeito de narrativas ficcionais e de narrativas de realidade.¹¹

Para compreender estes fenómenos na sua aplicação às tragédias televisivas, realizou-se um inquérito de conveniência a 1329 pessoas que se dividiram em três sub-amostras estanques ao escolherem livremente entre referir-se às emissões televisivas de Timor-Leste, Ponte ou 11 de Setembro; disseram qual o grau sentido de 17 emoções e responderam a questões de comportamento e opinião sobre essas emissões trágicas.

Ao realizar-se a análise factorial, encontrou-se uma importante semelhança na dimensão emocional de cada uma das três sub-amostras independentes. A emoção de horror aparece sempre associada ao medo e à raiva, pena e tristeza em dois dos três eventos. Alegria, felicidade e indiferença aparecem associadas nas três sub-amostras, o mesmo sucedendo com solidariedade, partilha e interesse. Finalmente, vergonha, culpa e desprezo tendem a surgir associados (ver Quadro 1; os quadros estão no final do artigo).

A *pena* e o *horror*, que desde Aristóteles se apontam como o objectivo do texto e da representação trágicos, apresentam uma das mais fortes correlações estatísticas, ou mesmo a mais forte, no caso da sub-amostra Timor, e estão no núcleo duro das emoções mais sentidas. O inquérito provou a existência de um padrão emocional muito semelhante entre as três sub-amostras independentes (ver Quadro 2).

As cinco emoções mais sentidas são exactamente as mesmas nos três eventos: pena, horror, interesse, tristeza e solidarieda-

de, excepto na sub-amostra do 11 de Setembro, em que a solidariedade troca com a surpresa. Apesar das diferenças de ‘conteúdo’ entre os três eventos, os seus espectadores têm comportamentos emocionais semelhantes. Estas semelhanças são marcantes e suficientes para criar uma *categoria comum*: ao nível da recepção, a tragédia televisiva provoca a manifestação das mesmas emoções e destaca-se pela inexistência das mesmas emoções. Há uma ampla *comunhão* de emoções e uma ampla *identificação* a nível emocional: a tragédia televisiva une as pessoas através das emoções. Mas essa *categoria comum* ganha ainda mais consistência quando se prova que também o comportamento e a opinião dos espectadores de cada uma das teletragédias é muito semelhante (ver Quadros 3 a 15).

As três variáveis sócio-demográficas do inquérito, sexo, idade e grau académico, não apresentam suficientes diferenças expressivas dentro de cada sub-amostra para constituírem razões explicativas da emotividade e não é possível encontrar um padrão uniforme entre os três eventos quando se comparam os resultados nas três variáveis referidas. Este facto pode confirmar que em momentos de «efervescência colectiva»¹², diluem-se elementos como a classe social e o nível educacional e mesmo a idade e o sexo, estando os elementos determinantes do comportamento e opinião a montante desses, como a língua, a nacionalidade e mais a montante, a emotividade. Daí que tentássemos dividir os espectadores de teletragédias não pelas variáveis mas quanto à sua própria emotividade, seguindo o método de *clusters k-Means*, isto é grupos com o máximo de afinidades internas a partir do grau de emotividade expressa. Resultaram quatro *clusters*, que definimos como o de mais alta emotividade, o de média emotividade, o de baixa emotividade e finalmente um grupo de emotividade baixa e diferenciada que inicialmente nos confundiu para depois o identificarmos com um comportamento alexitímico, que consiste na confusão de emoções, em especial em casos de eventos traumáticos, como é o caso dos aqui analisados.

A categorização em *clusters* revelou uma clara relação entre o nível de emotividade

sentido pelo espectador da tragédia televisiva e o seu comportamento e opinião. Ao mesmo grau e tipo de emotividade corresponde, grosso modo, a mesma opinião e o mesmo comportamento. Quer dizer, as variáveis sócio-demográficas contribuem para a distinção entre os inquiridos em situação de normalidade quotidiana, mas essa distinção esbate-se quase por completo quando se vivem situações-limite como as de tragédias televisivas, quando se criam o que chamamos de *telemultidões*.

As tragédias televisivas cumprem preceitos que, há 160 anos, Almeida Garrett propunha para o drama quando apresentou a sua tragédia *Frei Luís de Sousa*: num «século democrático», escreveu, «os leitores e os espectadores... querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade. (...) No drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir, porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.»¹³

Também as tragédias televisivas fornecem espectáculo trágico ao público, com acção, verdade e emoção, compreensível, construído como uma narrativa ficcional em pedaços e permitindo fruição imediata ao vivo pelo maior número numa sociedade democrática. Sublinhemos: a tragédia televisiva, tal como a tragédia clássica, é um género dum sistema democrático, sendo reprimida em regimes autoritários (cheias na região de Lisboa, 1967; afundamento de submarino russo *Kursk*, 2000; ataque checheno em teatro de Moscovo, 2002). As consequências para o poder da própria existência da tragédia televisiva são um tema em debate nas sociedades abertas, preocupação central de Tamar Liebes ao identificar o género da tragédia televisiva com o nome de «maratonas de catástrofes»¹⁴.

Como Goethe previa há dois séculos, a imprensa, com as notícias do mundo real, retirava impacto aos enredos trágicos nas salas¹⁵. Que dizer hoje, quando um fluxo ininterrupto de notícias se instalou no quotidiano de um mundo pós-sagrado? O espectáculo da tragédia literária tornou-se menos necessário à sociedade saturada de eventos trágicos no mundo real e foi substituída por outras formas de espectacularidade trágica,

ou imbuídas de tragicidade, como o são as tragédias televisivas. O que antes a sociedade incorporava em si através da transcendência artística do texto trágico transfigurou-se no *texto vernáculo* – quer dizer, actual e vivo, coloquial, informal e vulgar – do directo televisivo dos cenários reais de tragédias reais. Em vez de viverem o «sofrimento hipotético» dos dramas mitológicos, as pessoas passaram a viver, como na arena romana, o «sofrimento real», reprimindo, porém, o prazer que eventualmente retirem desse «sofrimento à distância». A catarse transferiu-se da sala de espectáculo para a sala de estar.

Que importa – não de um ponto de vista estético ou literário, mas sociológico – que «quando a hipótese descamba em realidade se tem de facto uma corrupção de tragédia»?¹⁶ As emissões de eventos trágicos recorrem aos arquétipos trágicos e à mesma paleta emocional mobilizada pela tragédia; remetem para inquietações individuais e colectivas semelhantes às da tragédia; e recorrem a estratégias discursivas, estruturais e espectacularres que conhecemos da tragédia. Em consequência, as tragédias televisivas permitem à sociedade aceitar o inaceitável e tornar o inverosímil verosímil, integrar na experiência social a ruptura de valores e de instituições, permitem ainda, pelo desfecho, a retoma do equilíbrio anterior ao evento.

Se, na sua origem, a tragédia resultou de um ritual e se relacionava com o sagrado, hoje, a tragédia televisiva, sua herdeira corrompida, é também um ritual, agora pós-sagrado, que se inscreve na necessidade de afirmação da coesão social e comunitária. Tal como na tragédia, «a verdadeira matéria» da tragédia televisiva pode também ser «o pensamento social próprio»¹⁷ da sociedade, razão pela qual ambas são próprias e inerentes à sociedade democrática.

Ambas, a tragédia e a tragédia televisiva, discutem o seu tempo, apenas o fazem com barros diferentes: a tragédia transfigura os temas actuais em ficção, e a tragédia televisiva sai da sala de espectáculos para fazer do lugar da catástrofe real o palco da nova tragédia.

Assim, a televisão cria a nova tragédia, a tragédia televisiva: ela faz do evento trágico do mundo real uma *reality tragedy*, uma tragédia de realidade, um género esquivo que marca as vidas dos cidadãos e telespectadores.

E, assim, usurpando um género dramático, uma vez mais a televisão *cumpre-se* nos seus desígnios tanto histórico-sociológicos como técnicos de imediatismo, directo, actualidade e de «realidade», uma das poucas palavras que, segundo Vladimir Nabokov, «nada significa sem aspas»¹⁸.

¹ Doutorando no ICS. Docente na UCP e no ISCEM. Crítico no *Público* e *Jornal de Negócios*, autor.

² Esta comunicação ao LUSOCOM (Covilhã, 22.04.2004) apresenta as conclusões da dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, apresentada ao ISCTE sob orientação científica do Professor Doutor Manuel Villaverde Cabral e aprovada em prova pública em 3 de Dezembro de 2003. Da bibliografia consultada referem-se aqui, em pé de página, apenas as obras citadas.

³ Edgar Morin, «Une télé-tragédie américaine: l'assassinat du Président Kennedy», *Communications*, nº3, 1964, p.81.

⁴ Marcel Mauss, *Manuel d'Ethnographie*, prefácio de Denise Paulme, Paris, Payot, 2ª ed., 2002, p.13.

⁵ Ibidem.

⁶ John Hartley, *Uses of Television*, Londres, Routledge, 1999, p.19.

⁷ Charlotte Brunsdon, «What Is the 'Television' of Television Studies?», in Horace Newcomb (ed), *Television. The Critical View*, New York, OUP, 6ªed., 2000, p.625.

⁸ Bernadette Casey, Neil Casey, Ben Calvert, Liam French e Justin Lewis, *Television Studies. The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2002, p.vii.

⁹ Ferdinand Tönnies, *Comunidad y Asociación*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

¹⁰ Max Weber, *Economia y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.27.

¹¹ Aristóteles, *Poética*, Lisboa, INMC, 6ªed., s.d., e *The Art of Rhetoric*, Londres, Penguin Classics, 1991.

¹² Émile Durkheim, *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*, Paris, PUF, 5ª ed, 1968.

¹³ Almeida Garrett, «Ao Conservatório Real», Memória lida em conferência do Conservatório Real de Lisboa em 6 de Maio de 1843, in *Obras Completas*, Vol. I, Empresa de História de Portugal da Sociedade Editora, 1904, p.773.

¹⁴ Tamar Liebes, «Television's Disaster Marathons: A Danger for Democratic Processes?», in Tamar Liebes e James Curran (eds.), *Media, Ritual and Identity*, Londres, Routledge, 1998, pp.71-84.

¹⁵ Johann W. Goethe, *Fausto*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp.30-36.

¹⁶ A. D. Nuttall, *Why Does Tragedy Give Pleasure*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.77.

¹⁷ Jean-Pierre Vernant, e Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, La Découverte, vol. I, 2001, p.15.

¹⁸ Vladimir Nabokov, «On a Book Entitled *Lolita*», in *Lolita*, Londres, Penguin, 1995, p.312.

Quadro 2. Emoções ordenadas por média (média central: 2,50)

	Total	Ord	Timor	Ord	Ponte	Ord	11Set	Ord
Pena	3,36	1	3,32	1	3,42	1	3,34	3
Horror	3,34	2	3,11	5	3,25	3a	3,40	1
Interesse	3,33	3	3,26	2	3,25	3a	3,37	2
Tristeza	3,28	4	3,20	4	3,26	2	3,30	4
Solidariedade	3,14	5	3,21	3	3,11	5	3,14	6
Surpresa	3,13	6	2,30	10	2,98	6	3,28	5
Raiva	2,75	7	2,84	6	2,39	9	2,87	7
Partilha	2,64	8	2,63	7a	2,60	7	2,65	8
Ansiedade	2,56	9	2,63	7a	2,45	8	2,60	9a
Aversão	2,50	10	2,60	9	2,25	10	2,59	11
Medo	2,45	11	2,03	11	2,17	11	2,60	9a
Vergonha	1,91	12	1,95	13	2,15	12	1,81	12
Desprezo	1,71	13	1,97	12	1,49	13	1,75	13
Culpa	1,34	14	1,55	14	1,37	14	1,31	15
Indiferença	1,32	15	1,30	15	1,31	15	1,33	14
Felicidade	1,18	16	1,29	16	1,12	16	1,19	16
Alegria	1,13	17	1,28	17	1,08	17	1,13	17

Q.3. Tempo de visão de TV			
	Vi menos TV	O mesmo	Vi mais TV
Timor	21,5	22,4	56,1
Ponte	18,7	29,4	51,9
11Set	13,3	22,6	64,1
Total	15,3	24,3	60,4

Q.6. Perdi interesse por outras notícias durante evento			
	Não	Nem... nem	Sim
Timor	29,6	31,5	38,9
Ponte	29,4	31,5	39,2
11 Set.	24,4	28,0	47,6
Total	26,1	29,2	44,7

Q.4. Preferência por directo ou diferido			
	Diferido	Nenhum	Directo
Timor	10,2	29,6	60,2
Ponte	10,1	36,2	53,7
11 Set.	8,2	23,9	67,9
Total	8,8	27,5	63,7

Q.7. Sensação de estar presente no local			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, total
Timor	25,0	41,7	33,3
Ponte	30,6	37,4	32,0
11 Set.	27,3	31,6	41,1
Total	27,9	33,9	38,2

Q.5. Importante acompanhar, apesar de desagradável			
	Não	Nem... nem	Sim
Timor	7,4	21,3	71,3
Ponte	6,2	21,8	70,9
11 Set.	3,3	16,5	80,2
Total	4,4	18,5	77,1

Q.8. Poderia ter-me acontecido a mim			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, total
Timor	27,8	30,6	41,7
Ponte	10,4	20,8	68,8
11 Set.	11,9	21,9	66,1
Total	12,8	22,3	64,8

Q.9. Assistir só ou acompanhado			
	Só	Nem... nem	Acompanhado
Timor	35,2	40,7	24,1
Ponte	37,7	39,5	22,8
11 Set.	30,6	41,1	28,3
Total	32,8	40,7	26,6

Q.12. Confiança no trabalho objectivo da TV			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	14,8	37,0	48,1
Ponte	20,2	31,5	48,4
11 Set.	16,6	34,3	49,1
Total	17,3	33,8	48,9

Q.10. Partilhar momentos e emoções com outros espectadores			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	16,7	37,0	46,3
Ponte	15,1	32,9	51,9
11 Set.	11,9	29,6	58,5
Total	13,1	31,1	55,8

Q.13. Exagero sensacionalista da TV			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	30,6	41,7	27,8
Ponte	33,5	34,4	32,0
11 Set.	35,2	37,2	27,6
Total	34,4	36,9	28,7

Q.11. Contactar de imediato outras pessoas			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	40,7	29,6	29,6
Ponte	37,7	28,2	34,1
11 Set.	28,1	28,0	43,9
Total	31,6	28,2	40,3

Q.14. Os jornalistas devem mostrar emoções?			
	Nada, pouco	Nem... nem	Bastante, muito
Timor	33,3	34,3	32,4
Ponte	35,0	31,5	33,5
11 Set.	32,7	33,4	33,9
Total	33,3	33,0	33,7

Q.15. Cobertura pela RTP, SIC e TVI						
	RTP		SIC		TVI	
	Mto má, má	Boa, mto boa	Mto má, má	Boa, mto boa	Mto má, má	Boa, mto boa
Timor	7,5	92,5	7,5	92,5	14,2	85,9
Ponte	10,2	89,8	9,5	90,5	15,5	84,5
11 Set.	6,9	93,1	5,2	94,8	10,9	89,1
Total	7,8	92,2	6,5	93,5	12,3	87,7

La desaparición del héroe: espacio y épica en el *reality*

Edysa Mondelo González, Alfonso Cuadrado Alvarado¹

Desde hace varios años las televisiones de todo el mundo han dado con un nuevo filón que parece haber revitalizado el *prime time* ampliamente consolidado con los espacios dramáticos en forma de teleseries y con los eventos deportivos. Nos referimos al *reality show* o simplemente *reality*. Su repercusión trasciende horarios y medios. El estreno de un *reality* es algo que va mas allá de la franja horaria en la que se exhibe y hace que otros programas, como por el efecto de una onda expansiva, incluyan en sus contenidos personajes, temas, revisiones de lo sucedido, etc.² Los protagonistas de estos programas abundan en las páginas de las revistas del corazón y consiguen, gracias a su participación, el aval como tertulianos y comunicadores populares en el medio.

¿Qué ofrece este nuevo formato para cautivar audiencias en todas las televisiones del mundo, como un formato universal por encima de cualquier singularidad nacional?

Una aproximación empírica y coloquial nos permite describir este tipo de *reality*, sobre el que nos centraremos, también denominado *docu-show*, *docu-game*, *televerdad*, *telerrealidad*,..., como un formato televisivo donde unos personajes cotidianos, corrientes, conviven en un espacio cerrado para conseguir una cantidad económica que se ofrece como premio. Los personajes no son atractivos, a veces ni quiera físicamente, ni tienen profesionalidad como actores (no olvidemos que son “reales”), no hay un conflicto dramático lo suficientemente sugestivo como en cualquier film o serie de éxito, no hay grandes pasiones ni intrigas. Y el escenario es cerrado y enormemente parecido a cualquier casa del teleespectador. ¿Dónde está entonces el poder de seducción de estos programas para que se conviertan en el formato de más éxito en los últimos años de la televisión mundial?

Para entender en buena medida el éxito del *reality* y la novedad que se esconde en

su formato debemos, y éste el propósito del presente trabajo, rastrear los cambios producidos en un grupo de factores interdependientes que han cambiado su peso y naturaleza en la red que sustenta la estructura de la ficción clásica. Nos referimos a las relaciones creadas entre los protagonistas, el papel del espacio y el tiempo en el drama y el lugar que ocupa la mirada del espectador en este conjunto.

El héroe clásico y la aventura

La narración clásica presupone un determinado estado de esta red: eleva al héroe como el elemento más poderoso de la ficción, cuyo trabajo se produce en lucha contra el espacio y el tiempo, y mantiene al espectador en un nivel inferior, de contemplación admirativa.

Cuando se habla del HÉROE el referente más inmediato es nuestro imaginario cultural, normalmente las narraciones épicas clásicas. Pero, ¿a qué o a quién nos referimos cuando hablamos de héroe?, ¿cuáles son sus características, sus atributos? Desde planteamientos narrativos, que son aquellos de los que aquí partimos, debemos precisar que con este término podríamos aludir a dos aspectos diferentes, según sea considerado como función narrativa o como cualidad del personaje. En la narración clásica, el héroe es aquel personaje sobre quien recae el peso de la acción y que manifiesta la orientación del relato, pero, al mismo tiempo, es aquel que desempeña funciones que están pautadas como heroicas. Por lo tanto acción y atributos son las dos caras de una misma moneda: no existen cualidades sin acción, ni acción sin cualidades.

Donde el héroe clásico aparece con todos sus atributos es en el reino de la aventura, o mejor dicho, es en la aventura donde se forja el héroe. Podríamos, sin pretender ser exhaustivos, mencionar una serie de rasgos

relacionados entre sí, que pueden entenderse como señales que acompañan y anuncian la aventura del héroe:

a) Por un lado debemos hacer referencia a la ruptura vital que supone el cambio del *tiempo* cotidiano, rutinario, por otro al que podríamos denominar *dramático*, en el que ocurren cosas diferentes a las habituales y que exigen por parte de quien lo vive acciones y reacciones que son las que lo convierten precisamente en héroe.

b) Ligado a esta cuestión de ruptura con el tiempo cotidiano podríamos destacar un segundo rasgo que sería la *suspensión* o incluso la desaparición *de la normalidad*. Nuestra vida cotidiana se sustenta por frágiles mecanismos que defienden nuestra tranquilidad. Un entorno familiar, costumbres entre las que nos movemos con soltura, escasas agresiones naturales, instituciones teóricamente encargadas de impedir la violencia entre los individuos, rituales amorosos culturalmente codificados... Pero la aventura es el ámbito de lo inseguro e imprevisible, donde no se puede anticipar qué ocurrirá o cómo reaccionaremos sin puntos de referencia que se hacen más remotos o acaban por desvanecerse: países extranjeros, costumbres desconocidas, naturaleza indómita, violencia interpersonal frente a la que no tenemos otra defensa que nuestros propios recursos, amores que rompen con la moderación o la “decencia” debidas... En esas situaciones de inseguridad son las acciones que realiza las que convierten al individuo en héroe. En la narración épica clásica, el héroe estaba hasta cierto punto destinado a serlo, incluso antes de su nacimiento en muchos casos (Rank, 1991); sin embargo, en las narraciones épicas contemporáneas, son muchos los individuos corrientes que, enfrentándose a situaciones ajenas a su cotidianidad, se ven obligados a comportarse como tales.

c) Otro de los rasgos fundamentales es el *itinerario*, el trayecto que debe recorrer el héroe en el transcurso de su aventura. Este camino tiene un inicio y tiene un final, generalmente el mismo, doméstico, cotidiano, en un movimiento circular en el que se regresa al punto de partida, con la salvedad de que no es el mismo individuo quien regresa. Puede que el héroe manifieste

explícitamente su intención de alcanzar algún objetivo concreto (material o no: salvar al mundo o rescatar a la chica, alcanzar reconocimiento, encontrar algún ser, algún objeto o algún conocimiento, resolver un enigma o alcanzar algún bien) y para ello se ve lanzado a recorrer un camino cuyo final es el logro de lo perseguido. Pero también puede ocurrir que accidentalmente se vea obligado a recorrer ese camino sin que exista un objetivo previo. En cualquier caso, lo importante es el itinerario recorrido, la aventura, donde, a través de múltiples y arriesgadas pruebas, obtendrá quizá lo buscado, pero siempre experiencia y conocimiento. Y es ese conocimiento el que transforma al individuo, el que hace que la persona que partió y la que vuelve ya no sean la misma. El itinerario es el espacio de la aventura por oposición al *espacio doméstico*, el lugar de la no-aventura, de la rutina por excelencia, el lugar donde es imposible investirse con los atributos del héroe, donde no es posible realizar pruebas heroicas, donde no existe un camino que nos permita alcanzar experiencia o conocimiento, porque todo es sabido: es el espacio opuesto a la narración. Por eso el héroe abandona el espacio doméstico, espacio aislado del tiempo, porque nada ocurre en él que no sea previsible, no hay movimiento, y se lanza al camino para lograr una trayectoria vital que confirme o cambie una identidad estancada. Y sin embargo, si el héroe supera las pruebas, vuelve (como Ulises) al hogar, principio y fin de su aventura, donde, tal vez ni siquiera sea reconocido o haya sido olvidado. Un hogar que, por su inmovilidad espacial y temporal pueda ser considerado, como antes apuntábamos, como una especie de muerte: el héroe vuelve a casa para morir (metafóricamente o no) entre los suyos, pero pidiendo el reconocimiento de su nueva identidad. Cuando esta nueva identidad ha sido domésticamente reconocida se cierra la posibilidad de continuación narrativa.³

d) En la aventura *siempre está presente la muerte*: la muerte es lo desafiado. Es precisamente el protagonismo de la muerte lo que diferencia a la aventura del juego, o bien lo que convierte ciertos juegos en aventuras. Pero, ¿qué es la muerte en la narración épica? El héroe puede

efectivamente perder la vida en su recorrido, al enfrentarse a las pruebas correspondientes y, tal vez, sea precisamente esa muerte la que lo invista con los atributos del héroe. Pero hay otra posibilidad y es que puede ocurrir que el héroe considere que la rutina, lo cotidiano, la falta de riesgo, son una forma de no-vida, de muerte, y que sea precisamente su intento de huida lo que de origen al recorrido, a la aventura en busca de la vida.

e) La mirada en la aventura está supeditada al héroe y su trayecto. Acompañamos a éste a lo largo de su recorrido como si se tratara de un pequeño genio que viaja instalado en su hombro. Vemos lo que él ve y podemos casi escuchar sus pensamientos. Compartimos su esfuerzo, sus luchas y dolor y finalmente quisiéramos reconocer en nosotros mismos alguno de aquellos valores positivos que ha desplegado el héroe. El cine pone al servicio de esta actitud una cámara móvil tan libre como la acción del protagonista y un lenguaje cinematográfico que hace posible la identificación del espectador con el héroe. La gratificación que obtiene el espectador reside en la sabiduría y la experiencia que le aporta el héroe en su aventura como en una donación sobrenatural, una enseñanza que nos remonta a los más primitivos ritos en los que lo sobrenatural (dioses, mitos y chamanes intermediarios) se comunicaba con los hombres para transmitirles su conocimiento.

Subversión contemporánea: de la acción a la situación

Las relaciones entre estos elementos cambian ya con la *sitcom*. Los condicionantes técnicos y económicos van a dar lugar a un tipo de ficción que rebaja el aura mítica de acciones y personajes y coloca al espectador en otro lugar y lo gratifica de otra forma. La compleja tecnología en la que se sustenta la televisión hace imposible la autonomía que posee la cámara cinematográfica, por lo que la variedad de escenarios que necesita la aventura se torna ya inviable. Hasta la aparición de los primeros sistemas de edición en los años setenta el tiempo televisivo era el directo, con limitadas posibilidades de intervención. Ante este panorama, el nuevo

género busca formatos y dramas que se adapten a tan estrecho margen técnico y serán el teatro y la comedia de vodevil las fuentes que con el paso del tiempo y con la indispensable evolución darán lugar a un género específico: la *sitcom*.

Si el hogar se presenta en el relato clásico como el punto de referencia constante, añorado, recordado y deseado como meta final, pero elidido en cuanto no conocemos más que someramente la vida el héroe en ese antes y después del cuerpo principal de la aventura, en los relatos producidos específicamente para la televisión la tendencia es la contraria: el hogar se constituye en el territorio por excelencia de la ficción desde los orígenes de los dramas televisivos de los años cincuenta.

El espacio abierto e indefinido, el camino de la narración clásica se cambia por un espacio doméstico en el que los personajes y las acciones que desempeñan tienen el atractivo de lo conocido, de lo ya visto, de lo sabido, porque precisamente lo que se trata de evitar es el cambio. Estamos ante personajes perfectamente reconocibles porque son únicamente la encarnación de sus atributos, héroes sin acción, donde lo importante es la reiteración de sus comportamientos, cómo van a reaccionar en cada momento, ante cada situación: siempre igual.

Este estatismo espaciotemporal impide radicalmente el itinerario del héroe: no hay camino que recorrer porque estamos siempre en el mismo punto del espacio y del tiempo, no puede haber conocimiento porque no hay cambio; no hay un final porque no hay trayecto, el principio y el final se confunden; no hay regreso al hogar porque nunca se salió de él.

La épica clásica ofrecía personajes que personificaban virtudes, comportamientos y valores que se proponían como *exempla* para la sociedad, tenían una función ética. En algún momento llegábamos a identificarnos con ellos, o al menos aprendíamos de forma vicaria con sus aventuras: todos hemos querido ser de alguna forma el espadachín justiciero, el pirata generoso, el príncipe valiente, el aventurero sin miedo y todos de alguna forma hemos aprendido con ellos, o a través de ellos, lo que era la justicia, la generosidad, el ingenio, el valor.

Este nuevo tipo de relato no presenta al héroe clásico ni siquiera al héroe ambiguo, descreído y un tanto cínico de la modernidad sino que lo que se nos propone es el tipo corriente, la persona devenida en personaje, alguien cotidiano, alguien como nosotros, al que le ocurren las mismas cosas y que reacciona de manera similar a como nosotros lo haríamos en parecidas situaciones.

La *sitcom* o comedia de situación toma como constante un grupo de personajes y unos escenarios. Las tramas son débiles comparadas con la gran narrativa propia del cine. La necesidad de la continuación a la que obliga la serialidad hace bascular el proceso dramático del trabajo con la experiencia a los atributos de los personajes, y de la acción como motor del héroe a la reacción de personajes cotidianos frente a situaciones cercanas a la vida cotidiana, casi siempre en tono humorístico.

Si el héroe actúa sobre un espacio y tiempo a través de un trayecto físico externo y un trayecto moral y emotivo interno que le hace saldar la aventura con un cambio, es decir con una experiencia, en la comedia de situación cambio, acción y trayecto desaparecen. Los personajes no pueden cambiar porque alterarían el planteamiento de la comedia y de los escenarios, estos deben de permanecer inmutables porque el presupuesto no podría permitir construir decorados nuevos para cada episodio. Así el espacio se convierte en un condicionante narrativo. La trama se transmuta en situación, pequeño conflicto que hace reaccionar a los personajes con su habitual repertorio de respuestas, gags, chistes verbales, etc. es decir, los atributos que les caracterizan como personajes singulares.

La *sitcom* se construye como un planteamiento de relaciones entre personajes singulares, que predicen un tono o una visión más o menos original de un tema. Los guionistas y productores de una *sitcom* saben que, más que tramas y conflictos poderosos, la base de una telecomedia son unos personajes bien caracterizados, a los que adecuar actores con carisma, dentro de una red de relaciones bien coordinada. El espectador asiste a una telecomedia como el buen compañero que se reúne una y otra vez

con amigos que conoce, un grupo donde nada va a cambiar, revelar sorpresas ni poner en cuestión las bases de la relación. Los sucesos, las situaciones que mueven la ficción son externos y provocan la reacción, más que la acción de los protagonistas, todo ello con el fin no de alterar o cambiar un estado, ni descubrir algún sentimiento recóndito, sino de volver a exteriorizar lo conocido: la forma de ser de esos personajes (sus maneras que provocan la risa y la complicidad) y el mensaje final que predica constantemente la *sitcom* y es lo que se obtiene como saldo del episodio, no la experiencia sino la repetición constante de un tema con mensajes positivistas y convencionales del estilo: es posible la convivencia aún entre personas dispares (*Doctor en Alaska*) o podemos ser buenos padres aunque seamos estúpidos o fracasados (*Los Simpson*).

La imposibilidad del cambio en los personajes anula por completo la capacidad de aprendizaje, de experiencia y por lo tanto ésta no se ofrece como saldo final al espectador, no hay “mensaje” ni marco de valores que aprender, como sucedía con el héroe. El espectador busca una identificación con personajes semejantes en actitudes y perfil social. La serie y la situación tienen de valores positivos a estos personajes y el drama en el que se insertan. De esta forma lo que el espectador consigue con su fidelidad como público es una revalorización de sí mismo, un refuerzo a su vida, sus costumbres, sus creencias, etc.

¿Y qué ocurre con la muerte, ese otro elemento fundamental en la narración clásica? El héroe podía morir tras ver cumplida su misión, tras llegar al fin de su hazaña, no sin antes dejar claro la enseñanza que su acción debe transmitir: la muerte se encuentra omitida, el héroe como cualquier dios desaparece de escena y regresa o ingresa en el olimpo mítico. En la *sitcom* no puede haber muerte porque al igualarnos nosotros como espectadores con sus protagonistas la muerte de ellos implicaría nuestra propia muerte como espectadores, sería un corte sin balance positivo, equivaldría a una simple interrupción de la emisión.

Realismo fin de siglo: hacia la mirada omnipotente

La tecnología audiovisual de los años setenta puso al alcance de artistas y aficionados las primeras cámaras de vídeo para uso doméstico. Dejaron de ser pesados y costosos artefactos que sólo se utilizaban en el terreno profesional. Reducidas en dimensiones y asequibles económicamente, salieron a la calle para otros usos ajenos al ámbito televisivo. Uno de ellos es el circuito cerrado de televisión que se generalizó en centros educativos, culturales, empresariales, etc. La miniaturización de las cámaras permitió que se utilizarán bajo un nuevo uso heredado del circuito cerrado: la *videovigilancia*. Bancos, locales, centros oficiales, calles y carreteras se han llenado de cámaras. Nos hemos acostumbrado a convivir con este ojo omnipotente y no sólo a ser mirados sino también a mirar. Y este es un factor fundamental para entender el cambio hacía una nueva actitud en el espectador que sustenta la atracción del *reality*.

Cuando miramos la pantalla cinematográfica o televisiva para contemplar una ficción quedamos seducidos por los hábiles mecanismos del drama que con su intriga, el poder de identificación con los protagonistas, etc. atrapan nuestra atención. Sin embargo en el *reality* lo observado carece, de forma calculada por los autores, de la construcción artificiosa y seductora de la ficción. La realidad en su estado más cotidiano deviene en objeto de interés gracias a que el hecho de nuestra observación nos eleva a un rango de poder sobre lo observado. Mirar a los demás con el deseo de revelar secretos que ocultan y no ser descubierto por ello es una de las pasiones más antiguas del hombre. Mirar entre los visillos al vecino de enfrente intentado descubrir en sus actos cotidianos un algo de extraordinario, y si es posible censurable, es un pequeño pecado común. Nuestra mirada no es neutra ni meramente registradora como la cámara que da fe de los clientes que pasan por un cajero automático o de los coches que se agolpan en un cruce en hora punta. Miramos buscando penetrar la apariencia de la realidad, urdir tramas con las acciones inconexas de los

observados, en una palabra, nuestra mirada aplica un deseo narrativo.

Lo que los realizadores de los *realities* ofrecen al espectador es convertirse en mirones privilegiados ya que otorgan el poder de observar cualquier espacio y en cualquier momento. El realizador tradicional construye el espacio dirigiendo la mirada con la cámara. Aquí la realización parece inexistente gracias a la sensación de que no hay dirección y por reacción campo oculto sino que todo es visible.

Ciertos formatos del *reality show* nos ofrecen una mirada permanente sobre un espacio acotado, generalmente una casa compartida por unos seres extraídos de la realidad, ya ni siquiera personajes con atributos cercanos a nosotros, a nuestra cotidianeidad, son ciudadanos con nombres y apellidos reales. No han sido seleccionados precisamente por su carácter heroico, bien sea por haber realizado acciones que les avalan o por atributos dignos de un héroe. Tampoco podrían representar lo que llamamos estereotipos del hombre de la calle. Muchos de ellos ni son atractivos físicamente, se expresan verbalmente con dificultad, no saben moverse o no tienen gracia dialogando.

Estos personajes, seguiremos llamándolos así por convención aunque su caracterización dista cada vez más de lo que entendemos como agentes de un drama, se mueven por el espacio cerrado de la casa y sus alrededores (patio, piscina, etc.) sin aparente motivación, sin casi objeto ni conflicto, su móvil no es otro que el del común de los espectadores: levantarse, ir al baño, cocinar, lavarse la ropa, etc. en una palabra vivir. Y para ello los productores y técnicos del programa han desplegado una infraestructura tecnológica de cámaras que situadas estratégicamente nos permiten observarlos en cualquier rincón de su cómoda cárcel. Pero el alcance de la mirada no sólo es físico sino también temporal. El *reality* dinamita las largamente consolidadas estructuras temporales de la ficción: los actos dramáticos del cine y el teatro, el *tempo* del *gag* con su juego de réplicas y contrarréplicas que es la base del éxito de muchas *sitcom*, las pausas en momentos de tensión que elevan el interés de la acción, etc. Todo ello queda suspendido por una retrasmisión que suministra acciones

cotidianas sin casi estructura dramática, sin tensión, sin ritmo. Y, además, en ocasiones durante 24 horas al día.

Los protagonistas de los *realitys* son gente real, de la que, a veces, llegamos a saber más que de los que nos rodean en nuestro entorno. En estos formatos, más o menos híbridos, a los que denominamos *televerdad* o *telerealidad*, se plantea la recuperación de la mirada omnisciente del relato decimonónico, nos convertimos en el ojo que todo lo ve (espacio) en todo momento (tiempo). Desaparece el tiempo de la representación para dejar paso (aparentemente) a un tiempo real en el que evolucionan seres (aparentemente) reales. El carácter realista de la emisión produce la impresión de que el programa es meramente un “espejo” que muestra directamente lo real, que el programa abre las ventanas de la casa para que el espectador pueda ver lo que allí ocurre tal cual sucede⁴.

vedado: el poder de la mirada sobre la realidad y en cierta forma el control de la muerte.

Retomando la red de factores mencionada arriba podemos concluir señalando la evolución de cada uno de sus componentes:

a) Del héroe al individuo real. Los dioses dejaron de ser los protagonistas de los relatos ejemplares de la ficción. De ahí pasaron a ser mortales dignos de cariño, comprensión y afecto, aunque fueran mezquinos y calvos o con kilos demás; eran los individuos tipo con los mismos defectos que nosotros, un espejo, en definitiva, en el que mirarnos y reafirmarnos. Y los protagonistas del *reality* pierden su carácter tipificador y ya son seres reales, con nombres y apellidos, no representan clases sociales ni prototipos familiares, no tienen atributos singulares, se les reduce a su mera condición biológica: seres que viven, comen, duermen, interactúan, pelean y mueren.

GENERO	PERSONAJE	TIEMPO	ESPACIO	ESPECTADOR
Narración clásica	Héroe. Cercano a los dioses.	La lucha contra el tiempo es un triunfo sobre la muerte.	Enigma o laberinto que esconde la sabiduría.	Se encuentra por debajo del héroe.
Sitcom	Personajes prototipo, cercanos al espectador.	El formato seriado suspende el tiempo. No hay final ni muerte.	Espacio sin enigma ni conocimiento. Es el hogar conocido.	A la misma altura que los personajes.
Reality	Personajes reales sin virtudes ni atractivo.	Tiempo permanente. El espectador elige la muerte o salvación simbólica de los protagonistas.	Contenedor. No representa nada reconocible.	Por encima de los protagonistas, los observa y domina.

Conversión del espectador en héroe: el *reality*

De lo expuesto hasta ahora se puede deducir que el *reality* es, desde un punto de vista dramático, muy banal, y en su puesta en escena retrocede a una televisión primitiva que ignora los depurados recursos del montaje y el manejo temporal por el que habían luchado durante largo tiempo los realizadores televisivos. Lo que el *reality* ha restado al drama narrativo clásico y a la telecomedia de fuerza narrativa lo compensa otorgando por primera vez al espectador algo que hasta ahora cualquier programa de ficción le tenía

b) Del espacio y la mirada como continuo del drama al contenedor de vida. El laberinto como arquitectura de un enigma con sus recorridos falsos y sus obstáculos y trampas es uno de los espacios modélicos y más antiguos de la ficción. El devenir que supone la exploración de este espacio se congela en la *sitcom*, no hay nada que explorar porque el territorio es conocido, podríamos cerrar los ojos y reconstruir el escenario donde se mueven los personajes como en nuestra propia casa andamos a oscuras y encontramos sin problemas la llave de la luz. La casa, el bar, la oficina, son los espacios sin misterio, sin conflicto, tan acogedores y poco peligrosos

como pretendemos que sea nuestra casa. En el *reality* los personajes viven en contenedores. Su espacio muchas veces es artificial, no pretende reproducir un lugar habitual, ni las habitaciones o salones están personalizados, sólo se disponen y articulan en función de las necesidades vitales: dormitorios, cocina, baños, etc. Este diseño redundante en la sensación de experimento y laboratorio que tienen este tipo de programas. El espacio ahora no es narrativo ni cotidiano, es transparente. Los antecedentes de la casa transparente y el deseo de mirar a través de las paredes es un viejo sueño de la cultura occidental.

Ya la en la literatura española de principios del siglo XVII podemos encontrar un claro antecedente en *El diablo cojuelo*, Vélez de Guevara. En esta sátira social, el diablo lleva al estudiante a un vuelo por la ciudad que le permite ver (sólo ver, no actuar sobre ellos) los interiores y las vidas de los vecinos de Madrid, poniendo al descubierto y criticando los vicios, miserias y engaños generales de la sociedad del momento.

La arquitectura se esforzó en el siglo XX por romper el modelo clásico y llegar a una fórmula pura que convirtiera el diseño en una simple combinatoria de módulos básicos habitables. La progresiva incorporación de materiales como el cristal y el aligeramiento de las estructuras hicieron que el sueño de una casa libre de divisiones interiores pudiera dar lugar a un espacio diáfano con grandes ventanales, es decir a una casa transparente.

Esta labor de la arquitectura se ve correspondida en el tiempo por la que ejerció la pintura con la muerte de la hegemonía de la perspectiva clásica. El cubismo y las vanguardias buscaron la posibilidad de contemplar la realidad desde varias perspectivas para establecer un diálogo entre formas y espacios que aportaran una nueva visión de la realidad. La tecnología fotográfica y televisiva vino a potenciar este deseo que culmina con esa red de cámaras de la videovigilancia que da luz a un ojo poderoso gracias a la multiplicidad de la visión.

c) La muerte en manos del espectador. Decíamos que el espectador asistía a las aventuras del héroe y a su mensaje como fieles ante un rito religioso. Mirábamos a los héroes **desde abajo**, porque tras su muerte ascendían al cielo. Y nosotros quedábamos en la tierra

imbuidos de su gracia. A los personajes de la *sitcom* los miramos **cara a cara**, de frente, son el nosotros de la realidad, y a los que participan en un *reality* los miramos **desde arriba**, son demasiado vulgares para que les consideremos nuestros semejantes, los observamos como si fuéramos los artífices de un experimento antropológico⁵, como cobayas en un laboratorio, más aún, con la misma superioridad y curiosidad de niño ante la boca de un hormiguero que, sabedor de su poder vacía una botellita de agua en la entrada y observa sus efectos.

Las nuevas tecnologías se alían para aumentar el poder de la mirada y gracias a dispositivos como el teléfono móvil decidimos el destino de sus vidas. La muerte, inherente a toda aventura, tiene en este tipo de narración una forma muy distinta a la del héroe épico: es el espectador quien, actuando como demiurgo, decide la vida y la muerte de los personajes, es decir, decide quién debe abandonar el relato con una simple llamada telefónica. Pero lo paradójico es que, para el individuo real que se ha convertido en personaje, esa muerte es el comienzo de una vida diferente, igual que ocurría en el caso del héroe clásico. No es una muerte real evidentemente, pero tampoco la muerte metafórica de volver a la cotidianidad, al anonimato, ya imposible. El camino empieza en el final del relato, porque se inicia un nuevo itinerario vital en el que el individuo ya es personaje, ya es héroe y, manteniendo sus atributos, comienza a recorrer el camino. Y el olimpo en el que ingresa no es un cielo intemporal del que emanan todo tipo de virtudes y valores, es el terrenal mundo mediático, los otros programas a los que asistirá, ya como invitado o como tertuliano en nómina, como cronista cuya voz ya es legítima. Le permitimos por lo tanto, eso que antes se llamaba el salto a la fama.

El espectador entonces ha dejado de ser el miembro de un grupo que asiste a un ritual dramático en el que conecta con los dioses para convertirse en un solitario dios en el salón de su casa que, gracias al poder de la mirada y su móvil, decide sobre la realidad de unos personajes reales, con un cierto grado de estremecimiento y con el placer que supone jugar con un destino que no es el propio. Con el *reality* la épica desaparece. Lo que el *reality* nos ofrece cómodamente en el sillón de casa es la sensación de poder sobre la realidad.

Bibliografía

Abril, G.: “La televisión hiperrealista” *C.I.C.*, nº 1, 1995.

Aladro, E.: “De la telenovela a la televigilancia. “Gran Hermano” y la nueva era del perspectivismo relacional en televisión” *C.I.C.*, nº 5, 2002.

Berciano, R.: (1999). *La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona, Ed. Gedisa.

Bou, N. & Perez, X.: (2000) *El tiempo del héroe*, Barcelona, Ed. Paidós.

Bueno, G.: *Televisión: Apariencia y verdad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Castañares, W.: “Géneros realistas en televisión: los reality shows”, *C.I.C.*, nº 1, 1995.

Castañares, W.: “Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo”, *Revista de Occidente*, 170-171, 1995.

Mondelo, E. y Gaitán J. A.: “La función social de la televerdad”, *Telos*, nº 53, Madrid, octubre-diciembre 2002.

Rank, O.: (1991) *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Ed. Paidós.

Savater, F.: (1992) *La tarea del héroe*, Barcelona, Ed. Destino.

¹ Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

² Una forma de referirnos a este fenómeno es denominarlo “efecto salpicadura”, puesto que se expande por toda la programación de la cadena que lo emite. Algunos teóricos del medio van más allá y hablan de “*killer formats*”, llegando a plantearse que la onda expansiva es tan potente que no sólo contamina sino que asesina el resto de la programación de la cadena que emite el programa que deja de tener entidad por sí misma y depende absolutamente del reality.

³ Podemos señalar como excepción los cuentos populares rusos, donde las historias de princesas salvadas por héroes tienen en muchos casos continuación en el desarrollo de su vida doméstica.

⁴ Por ejemplo, Gran Hermano muestra acciones y situaciones que no podríamos calificar como reales puesto que no existirían fuera del medio, pero tampoco podríamos calificarlas como ficción porque ocurren en la realidad y, sobre todo, porque están protagonizadas por personas que existen en la vida real. Son acontecimientos generados, contruidos por el medio, pero con apariencia de realidad porque están protagonizados por sujetos comunes y porque (aparentemente) no existe nadie detrás que los dirija, nadie crea el relato porque este se va creando solo (aparentemente) ante la vista de todos.

⁵ Este es quizá el argumento que más se ha manejado para justificar Gran Hermano, y también el más contestado y criticado.

“Big Brother”: um programa que mapeou a informação televisiva

Felisbela Lopes¹

Poder-se-á dizer que há uma informação televisiva “pré” e “pós” “Big Brother”? Detendo-nos nos programas de informação não-diária dos canais generalistas portugueses, procuraremos perceber de que forma o horário nobre, nomeadamente dos canais privados, se esvaziou desse tipo de programação. Esta é uma pequena parte de uma investigação que estamos a desenvolver no projecto de doutoramento e, por outro lado, integra-se num trabalho do grupo Mediascópio que recentemente analisou casos que, no início deste século, alteraram o modo de encarar/fazer jornalismo. Tendo aqui como referência os anos de 1999 (altura em que ainda não estavam no ar as chamadas “novelas da vida real”) e de 2003 (ano após o qual todos os canais generalistas já tinham emitido esse tipo de programas), procederemos a uma análise da informação não-diária no segmento do “prime time”, salientando as tendências do jornalismo televisivo que, nos últimos anos, se vem desenhando no pequeno ecrã.

1 – Da “pós-neotelevisão”

Ainda que sucinto e com algumas fragilidades, o texto que Umberto Eco escreveu em 1983 constitui-se como uma referência para vários investigadores. Intitulado “*A transparência perdida*”, o artigo assinala dois períodos distintos no audiovisual: a “*paleotelevisão*”, a do tempo do monopólio; e a “*neotelevisão*”, a da era da desregulamentação. Esta designação é retomada por vários teóricos, principalmente em Itália com os trabalhos de Francesco Casetti e Roger Odin² (1990), de Sandra Cavicchioli e Isabella Pezzini (1993) ou de Maria Pia Pozzato (1995). Recentemente, Eliseo Veron (2001) veio acrescentar uma nova fase à dupla periodização proposta por Umberto Eco, dando outra leitura aos conceitos apresentados. Apesar de não manifestar um desacordo relativamente à

designação de “*paleotelevisão*” e de “*neotelevisão*”, Veron revela alguma cautela no que diz respeito às características que quer Eco quer Casetti e Odin lhes atribuem. Na sua perspectiva, a televisão generalista foi, desde sempre, construída a partir do “*contacto*” que se dá através da relação do olhar, recusando, por isso, as visões de Eco que vê aí a singularidade da “*neo-TV*” e as de Casetti e Odin que associam à “*paleo-TV*” certos “*contratos de comunicação*”. Para Eliseo Veron, o que permite diferenciar as etapas da televisão generalista “*são os interpretantes que caracterizam os contratos de comunicação e não o laço estrutural que passa sempre pelo contacto indicial*”. Assim, na fase inicial, o interpretante fundamental era fornecido por um “*contexto socio-institucional extra-televisivo*” (o Estado-Nação), sendo o contrato de comunicação consubstanciado não pela transparência, mas através da metáfora da “*janela*”. Ao interpretante-nação correspondia, ao nível da recepção, um interpretante-cidadão que absorvia o que lhe era proposto pela grelha televisiva, construída segundo uma lógica que escapava ao próprio *medium*. Na segunda fase, a televisão afasta-se do plano político, tornando-se, ela própria, a “*instituição-interpretante*”, resultando daqui a visibilidade crescente das estratégias enunciativas, a multiplicação de “*talk-shows*” ou o encurtamento dos programas. A passagem do século trouxe, na opinião de Eliseo Veron, um novo modo de encarar a enunciação televisiva. Aqui, “*o interpretante dominante consiste numa configuração complexa de colectivos definidos como exteriores à instituição televisão, atribuídos ao mundo não-mediatizado do destinatário*”, representando os novos “*reality-shows*” (tipo “*Big Brother*”) programas de base deste novo contexto de mudança de paradigma. Pela primeira vez na sua história, a TV integraria no ecrã o processo de mediatização do qual ela é a fonte e o

principal actor, concedendo à realidade extra-mediática quotidiana, na qual se movimentam os receptores, um espaço estratégico tão importante como aquele que se encontra dentro do pequeno ecrã. Nas palavras de Eliseo Veron, este tipo de programa “*coloca em cena uma semiótica do laço social quotidiano extra-mediático*”, através do qual se completa aquilo que o programador planeou. Nesta fase, a programação fica em aberto, dando-se aos receptores o poder de decidirem o desfecho dos programas. Veron pensa que esta será a última etapa da TV generalista.

Outro dos investigadores que tem vindo a reunir elementos pertinentes para o estudo da evolução da comunicação televisiva é François Jost. Elegendo a imagem como vector estruturante das suas análises, o académico francês assinala a passagem daquilo a que chama “*imagem espírito*” que caracterizaria a TV dos anos 50 para a “*imagem corpo*” intrínseca aos programas da actualidade, misturando-se essa mudança com outras de idêntica natureza: “*a câmara já não é um pássaro que desliza na superfície do mundo, mas um peixe que emerge no meio daqueles de quem capta a vida*”³. Faltará aqui a referência a uma terceira etapa, apenas aludida na conclusão do livro *La Télévision du Quotidien*, quando se enfatiza a actual necessidade (de quem produz e de quem vê televisão) de “*tocar o vivido*”. Para Jost, é aí que a imagem “*encontra o seu pleno valor de índice*”. No ano seguinte, no livro dedicado ao “*Loft Story*”, há outro espaço para falar no novo patamar da comunicação televisiva: aquela que é inaugurada por programas que misturam imagens reais e fictícias, que apagam as últimas fronteiras (ainda) existentes: aquelas que separam os programas da publicidade. Percorrendo caminhos diferentes de Eliseo Veron, François Jost também vê no surgimento dos chamados “*programas da vida real*” a emergência de uma nova fase da televisão. A eles dedica um livro que intitula *L'Empire du Loft*, escrevendo aí que esse tipo de emissão “*aparece na convergência de três modos: o da autenticidade, aberto pelos reality-show; o ficcional das sitcoms; e o do lúdico*”⁴. Detendo-se no “*Loft Story*”, o formato mais conhecido como “*Big Brother*”, o investiga-

dor toma-o como paradigma da transformação gradual de esquemas existentes, como uma espécie de montra de programas diversos que fizeram sucesso nos últimos anos. Afirmando que “*o programa é ele próprio a publicidade*”, Jost vê nos novos códigos estruturantes desse formato o esbatimento da fronteira que separava o campo publicitário dos programas televisivos. A sua posição marcadamente semiótica é, no entanto, influenciada pelas apreciações mais de natureza sociológica e cognitiva de Serge Tisseron que, no ano anterior, havia publicado *L'Intimité Surexposée*. Nesse livro, o psicanalista assinala a passagem para um novo período da história da intimidade. Para trás ficavam duas etapas distintas. A primeira onde “*a individualidade e a interioridade apareceram como um luxo dos privilegiados enquanto a maioria tinha de seguir a exigência do grupo*” e uma segunda onde se “*exaltou a individualidade de um grande número de pessoas*”⁵. Actualmente, a intimidade situar-se-ia onde cada um quer que ela esteja. Poucos meses antes da publicação desse livro, a investigadora Dominique Mehl reafirmara-nos exactamente isso numa entrevista que publicámos na revista “*Jornalistas e Jornalismo*”. Confrontada com o que entende hoje por vida privada, a investigadora francesa afirmava o seguinte: “*Cada um deve definir o que reserva para si próprio, o que guarda no espaço privado e o que mostra aos outros através do debate público*”. Seria este um outro modo de vivermos o dia-a-dia, mas esta alteração comportamental tem também profundas influências no modo como a televisão organiza a sua comunicação, certamente porque também houve a tal mudança de “interpretante” de que nos fala Veron, adquirindo o quotidiano extra-mediático uma força que não tinha num passado recente. Se numa primeira época o Estado criava através do pequeno ecrã uma janela por onde pretendia fazer olhar os telespectadores; se num segundo momento a televisão reorganizava a realidade com códigos que eram os seus, fazendo a audiência acreditar estar ali um espelho daquilo que era; actualmente são os próprios telespectadores que levam para dentro do ecrã aquilo que são e como a sua identidade é uma construção cada vez mais instável a

televisão deixa de controlar a sua própria enunciação.

Na verdade, neste início do século XXI, a enunciação televisiva é substancialmente diferente daquela que foi construída na segunda metade do século XX. Porque se alteraram os enunciadores, porque os enunciatários descobriram novas formas de identidade, porque outros enunciados entraram dentro do pequeno ecrã. Tudo isto configura um novo discurso televisivo. No nosso caso, procuraremos analisar em que medida os programas de informação não-diária emitidos, em 1999 e em 2003, no segmento nocturno dos canais generalistas reflectem essas mudanças. A TV terá sido conquistada pelo “*interpretante-telespectador*” ou manterá ainda espaços de autonomia que lhe garantem um certo controlo em relação àquilo que mediatiza?

2 – A era pré-“Big Brother”: as fronteiras que a informação (ainda) consegue delimitar

É um espaço consagrado ao entretenimento o que as grelhas dos canais generalistas constroem no horário nobre de 1999. Mas nele, e nas diferentes estações, encontram-se tempos específicos para programas de informação, ainda que alguns façam emergir traços que os afastam do campo do jorna-

lismo, sem propriamente se converterem em emissões de diversão. Reunindo um “share” médio anual de 45.5%, neste ano é a SIC que condiciona a oferta televisiva do Panorama Audiovisual Português, nomeadamente da RTP1 onde se nota uma certa clonagem dos formatos propostos no canal de maior audiência, sem, com isso, conseguir resultados muito optimistas, na medida em que chega ao final do ano com um “share” médio de 27%. Esse mimetismo é menos visível ao nível dos programas de informação. Sem adoptar uma engenharia de programação de identificação com os canais concorrentes, a TVI apresenta, ao longo desse ano, bastantes estreias. Apesar de ser o canal que reuniu menos telespectadores, foi o único que registou uma subida em relação a 1998, reunindo 16.4% de “share” contra os 13.1% do ano anterior.

No que diz respeito à informação não-diária emitida na franja nocturna dos canais generalistas, encontramos em 1999 um número razoável de programas (cf. Quadro 1). Alguns deles mantêm-se há alguns anos em antena, registando uma longevidade assinalável. O mais antigo é “Casos de Polícia” que surgiu na SIC em 1993; “Domingo Desportivo” estreou, na RTP, em 1995; “Maria Elisa” e “Esta Semana” apareceram em 1996 na RTP e na SIC, respectivamente.

Quadro n.º 1: Informação não-diária do primeiro semestre de 1999

	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira	Sábado	Domingo
RTP			Rotações	Maria Elisa Grande Entrevista	Conversas de Mário Soares ⁶	Já que Falamos de Sexo ⁷	Domingo Desportivo
SIC		Casos de Polícia		Esta Semana	Donos da Bola		
TVI		Golo!	Quero Justiça	Em Legítima Defesa			

Integrados num segmento horário em que vingam conteúdos essencialmente vocacionados para o entretenimento, os apresentadores dos programas de informação emitidos em 1999 fazem questão de delimitar fronteiras. Maria Elisa, no período de lançamento do seu programa, apesar de reconhecer que ressaltará o lado “emocional” dos seus con-

vidados, refere-se a esse espaço como de “*análise*” dos temas em destaque⁸; Margarida Marante, apresentadora e coordenadora de “Esta Semana”, afirma ser “*uma defensora bastante séria da fronteira entre a informação e o entretenimento*”⁹; Conceição Lino, apresentadora e coordenadora de “Casos de Polícia”, assegura que há “*uma aborda-*

gem cuidadosa de modo a evitar o espetáculo gratuito”¹⁰; Vítor Bandarra, apresentador de “Quero Justiça”, recusa para si o papel de “advogado, Provedor de Justiça e Procurador”, assegurando ser “apenas um jornalista que trata de casos que merecem justiça”¹¹. É, na verdade, à classe jornalística que se entrega, em 1999, a apresentação da maior parte dos programas que se querem informativos. Quando se opta por outro perfil profissional, a escolha recai em apresentadores que têm um saber/experiência que se cruza com aquilo de que se fala, o que, de certa forma, retém as emissões no campo da informação. No primeiro semestre de 1999, há dois casos que ilustram esta situação: “Conversas de Mário Soares” (RTP) da responsabilidade do ex-Presidente da República e “Já que Falamos de Sexo” (RTP) conduzido pelo psiquiatra Allen Gomes¹². Ainda que vejamos em Mário Soares um entrevistador que faz entrar as suas vivências pessoais na formulação das perguntas, as suas conversas circunscrevem-se a factos do domínio público, não enveredando pela exploração da esfera privada dos seus entrevistados. Mesmo tratando temáticas que facilmente poderiam convocar a exposição da vida íntima das pessoas, o psiquiatra Allen Gomes, antes de ir para o ar a primeira emissão, assegurava que procuraria “tratar os temas com rigor e frontalidade”¹³.

O mimetismo que, em 1999, se nota ao nível dos conteúdos de entretenimento entre as grelhas da RTP e da SIC apenas tem transposição no que diz respeito à informação não-diária nas noites de quinta-feira. Aí, enquanto a SIC transmite “Esta Semana”, um programa que integra uma entrevista e um debate, a RTP1 alterna quinzenalmente esses géneros jornalísticos em “Maria Elisa” e “Grande Entrevista”. Estes dois últimos programas perdem alguma força em termos de audimetria não só porque se inserem num canal com um “share” global mais baixo, como também devido ao facto de terem uma emissão quinzenal, o que dispersa a atenção do público. Poder-se-á ainda encontrar uma certa concorrência noutro tipo de programação informativa não-diária: nos programas que debatem assuntos desportivos, nomeadamente o futebol. No entanto, neste domínio,

cada estação opta por colocar as respectivas emissões em dias diferentes. O que vem acontecendo desde 1993, altura em que “Grande Área” (RTP) ia para o ar ao domingo; “Prolongamento” (TVI), à segunda-feira; e “Donos da Bola”, sexta-feira. Seis anos depois mantém-se o mesmo modelo de programação. No primeiro semestre, temos “Domingo Desportivo” na RTP; “Donos da Bola” nos serões de sexta-feira da SIC; e “Golo” nas noites de terça-feira da TVI. No segundo semestre de 1999, há uma reformatação dessas emissões que aparecem, consequentemente, com outros nomes e surge também um novo programa de informação desportiva no canal público generalista. Ao “Domingo Desportivo”, juntam-se na TVI, a partir de 19 de Agosto, “A Bola é Nossa”; na SIC, a partir de 20 de Agosto, “Jogo Limpo”; na RTP1, a partir de 23 de Agosto, “Jogo Falado” que transita da RTP-2. Os três têm em comum a presença em estúdio de um painel de comentadores fixos que representam os três maiores clubes de futebol, uma fórmula que fez escola com “Donos da Bola”¹⁴.

Apesar de vários programas de informação não-diária integrarem a actualidade noticiosa nos temas que abordam, a maior parte deles amplia e reformata uma realidade nem sempre muito visível no trabalho diário dos jornalistas. A televisão assume, deste modo, uma função mais estruturante do que estruturada do espaço público contemporâneo. Incidindo a sua atenção na realidade quotidiana, as emissões de informação não-diária deram, em 1999, particular atenção à sociedade civil, representada por especialistas de diversos campos de saber ou pelo cidadão comum ouvido a propósito de experiências paradigmáticas. Esta última franja social est mais presente nos ecrãs da TV privada, encontrando aí diferentes representações, construídas segundo regras jornalísticas.

É o cidadão anónimo no papel de vítima ou de agressor que encontramos em grande parte das reportagens emitidas em “Casos de Polícia” (SIC). Por outro lado, este programa presta também atenção ao funcionamento irregular de certas instituições, nomeadamente daquelas a quem compete zelar pela ordem pública. Como frisa a respectiva coordenadora

e apresentadora, a jornalista Conceição Lino, abordam-se “*coisas que não deveriam acontecer num Estado de Direito*”¹⁵. Esta emissão reserva ainda espaço para três especialistas residentes que, em estúdio, procuram contextualizar os casos apresentados. Em 1996 – altura em que Conceição Lino substituiu Carlos Narciso – houve uma renovação desse painel que passa, então, a integrar o advogado João Nabais, o psiquiatra Carlos Amaral Dias e o padre José Luís Borge. Dispensando essa parte de contextualização, “Quero Justiça” (TVI) também privilegia a denúncia de casos de inoperância das instituições, ou seja, “*histórias de pessoas injustiçadas ou cujos problemas a justiça não consegue resolver a tempo e horas*”, como sublinha Vítor Bandarra¹⁶. Embora tenham traos diferenciadores (“Casos de Polícia” mais diversificado nos temas, mais variado no perfil das fontes e mais rigoroso no tratamento jornalístico dos factos), nestes dois programas emerge uma televisão que, ao colocar no espaço público um discurso denunciador de irregularidades sociais, redesenha uma ideia de sociedade com fortes desequilíbrios.

Nos debates promovidos em “Maria Elisa” e em “Esta Semana”, dá-se maior relevo a problemáticas sociais¹⁷. Maria Elisa garante que “*é nas políticas sociais que se faz hoje verdadeira política*”, acrescentando que “*as pessoas não estão muito interessadas nas políticas partidárias*”¹⁸. Também Margarida Marante optou por descentralizar os debates do campo político. Em 23 emissões que foram para o ar de Janeiro a Julho de 1999, discutiram-se na maior parte das vezes temas relacionados com o quotidiano. “*Em Portugal*” – afirma Margarida Marante – “*mudou tudo: mudou a política e mudou o nível do interesse dos espectadores pela política e eu inevitavelmente mudei ao mesmo ritmo*”¹⁹. No entanto, o campo político não esteve totalmente ausente da informação não-diária, apesar de não conseguir força suficiente para se sobrepor aos actores sociais que, em 1999, ocuparam mais espaço nos ecrãs de televisão. No primeiro semestre do ano, das 14 emissões de “Grande Entrevista” (RTP) apenas quatro tiveram políticos como convidados²⁰. Os restantes entrevistados

foram padres, historiadores, um médico, um dirigente desportivo, um futebolista, um economista e um alpinista. No mesmo período do ano, Margarida Marante, em 23 emissões de “Esta Semana”, preencheu apenas cinco vezes o espaço da entrevista com políticos²¹. Nos restantes programas, a jornalista falou com pessoas ligadas ao futebol, à saúde, à televisão e ao cinema²². O critério seguido para a escolha dos entrevistados foi quase sempre a actualidade, havendo aqui uma aproximação do jornalismo televisivo aos factos com maior projecção pública. Mais desprendido da noticiabilidade do momento, mas elegendo a política como fio condutor do seu programa, “Conversas de Mário Soares” (RTP) colocou no centro das suas emissões personalidades com relevo internacional no campo político. Para além de Presidentes da República e de primeiros-ministros de países estrangeiros, Mário Soares entrevistou o Secretário-Geral da ONU (5 de Março), o Secretário-Geral da UNESCO (12 de Março) e o ex-Secretário-Geral do PCE Santiago Carrillo (16 de Abril) que fechou a 1ª série deste programa, suspenso em Abril devido a Soares ser candidato ao Parlamento Europeu, mas retomado na grelha de Agosto.

Percorrendo os programas de informação emitidos em 1999, encontra-se uma forte atenção a temas sociais. Num ano marcado por duas eleições – para o Parlamento Europeu (13 de Junho) e Legislativas (10 de Outubro) – a engenharia de programação adoptada nos três canais desviou a oferta informativa não-diária da agenda política e mesmo nos formatos onde esse campo poderia ser facilmente introduzido – como o caso das entrevistas – os respectivos responsáveis optaram por outro perfil de convidados. São essencialmente assuntos do quotidiano que estruturam grande parte das emissões semanais. Para falar deles, os canais generalistas socorreram-se frequentemente do cidadão comum que, tornado visível no espaço público mediatizado, adquire uma outra importância na vida pública. Detendo-se em experiências pessoais, o convidado que emerge do anonimato tende a construir o seu discurso num registo mais emotivo do que racional, o que pode facilmente converter a emissão num espaço aberto ao “voyeurismo”

e, consequentemente, ao entretenimento. Tendo consciência deste eventual deslizamento de fronteiras, os apresentadores dos vários programas sublinham reiteradamente o cuidado que têm em circunscrever o seu trabalho à esfera do jornalismo. A presença de especialistas no “plateau” de certas emissões também ajudou a re-centrar as discussões em aspectos que se relacionavam com a “importância” ou “interesse público” dos temas. Extravassou desta lógica o “Especial TVI”²³ que ganhou visibilidade com uma reportagem sobre a estância brasileira de nudistas Colónia do Sol, um trabalho que obrigou o jornalista do canal português a também assumir essa prática. Este programa – feito em colaboração com o canal brasileiro SBT – apostou em reportagens sobre emissões televisivas que, no Brasil, tentavam, à custa da violação da dignidade/intimidade dos respectivos convidados²⁴, destronar as audiências da TV Globo.

3 – Quando o entretenimento conquista o horário nobre

Em 2003, a programação nocturna das estações generalistas, nomeadamente das privadas, apresenta uma oferta televisiva substancialmente diferente daquela que foi desenhada em 1999. Também houve algumas alterações ao nível da audimetria. Tendo reunido mais 2.7% de “share” do que no ano anterior, a RTP continua em terceiro lugar, com 22.4%, mas foi a única estação a apresentar uma subida em 2003²⁵. Tendo deixado de ser a televisão com mais telespectadores em 2001, a SIC, embora tenha perdido 1.2 pontos percentuais a nível global, consolidou este ano a lideran-

ça na audimetria. Se em 2002 a sua vantagem em relação à TVI foi apenas de 0.1 pontos percentuais (o que representou um empate técnico), este ano alarga essa distância para 1.8 pontos. No horário nobre, a SIC aumenta o “share” de 29.5% para 29.8%, conseguindo ultrapassar o quarto canal nos dois últimos meses do ano. No entanto, a TVI – que perde 2.4 pontos percentuais a nível global, ficando com um “share” médio de 28.6% – continua a registar o resultado mais alto em “prime-time”: 33.4%, ainda que tenha perdido 4.4% em relação a 2002.

No que diz respeito à informação não-diária emitida no primeiro semestre de 2003, contam-se apenas cinco programas estritamente jornalísticos: quatro estão integrados na grelha da RTP1, o outro pertence à SIC que o coloca sempre num segmento horário bastante tardio (depois da meia-noite). Enchendo o horário nobre com séries de humor, com telenovelas portuguesas e brasileiras e com formatos tipo “Big Brother”, as estações privadas não têm espaço para inserirem emissões informativas. Neste período, emerge, na franja horária nocturna (tardia) dos canais privados, um género de programas que se concentra em casos de denúncia de injustiças sociais. Não se trata, é certo, de uma temática inovadora, mas a forma encontrada para retratar essas situações – apresentadas prioritariamente pelo lado das vítimas que encontram no apresentador um opositor ou um coadjuvante de acusações a terceiros ausentes dos “plateaux” – retira esses formatos do campo da informação, situando-os na área do entretenimento que estrutura, desse modo, o período televisivo nocturno como um bloco homogéneo.

Quadro n.º 2: Informação não-diária do primeiro semestre de 2003

	2ª feira	3ª feira	4ª feira	5ª feira	6ª feira	Sábado	Domingo
RTP	Prós e Contras	Fora de Jogo		Grande Repórter Grande Entrevista			
SIC			Hora Extra				
TVI							

Como se constata no Quadro nº 2, a RTP1 foi a estação generalista que somou mais programas de informação não-diária em período nocturno, quando comparada com os outros canais: emissões especiais de informação ditadas pela actualidade (que não constam deste quadro por não terem uma periodicidade fixa), um debate (“Prós e Contras”), um programa de desporto (“Fora de Jogo”), um programa de entrevista e outro de reportagem que se alternam 5ª feira (“Grande Entrevista” e “Grande Repórter”). Este último género viria a ser substituído, a partir de Novembro, por um outro debate, intitulado “Estado da Nação”. Correspondem estas emissões a um investimento acrescido na informação não-diária? Não, porque, antes de 2000, houve sempre um número considerável de programas no horário nobre do canal generalista público²⁶. Se a RTP1 se torna agora mais visível neste tipo de programação, tal acontece devido ao forte desinvestimento das estações privadas aí. Excepto “Estado da Nação” que aparece em Novembro de 2003, os restantes programas transitam da grelha do ano anterior. Ainda que sejam alvo de modificações pontuais, todos mantêm a mesma linha editorial, que se caracteriza por uma ligação estreita aos factos que fazem a actualidade noticiosa e por uma dependência vincada das fontes políticas. Mais do que promotora de novas configurações sociais, a RTP tende, em 2003, a reproduzir uma certa ideologia dominante, garantida pela presença em estúdio das chamadas fontes oficiais que nem sempre coincidem com aquelas que apresentam um grau de especialização naquilo de que se fala. Mais do que um espelho do espaço público contemporâneo, a RTP, na informação não-diária de horário nobre, inclinou-se por fazer reflectir dentro do pequeno ecrã uma certa ideia de espaço parlamentar, aberto a várias sensibilidades políticas, mas, tal como o hemisfério português, demasiado concentrado no género masculino e espartilhado entre posições políticas do Governo e do maior partido da oposição. Esta tendência foi mais notória nos debates do que nas entrevistas. No entanto, esses espaços, apresentados sempre por jornalistas, delimitavam uma linha clara entre aquilo que lhes era intrínseco (a informação) e a oferta televisiva de entretenimento que lhes estava contígua.

Não contando com a concorrência horária de um formato do mesmo género, “Hora Extra”, que estreara em Janeiro de 2002, continua em antena na primeira metade de 2003, sem, no entanto, conseguir uma grande valorização na grelha da SIC. Atirado para um horário tardio, este programa, o único de informação não-diária em segmento nocturno das estações privadas, percorre o primeiro semestre do ano mostrando semanalmente diferentes realidades de campos sociais diversos, através de uma reportagem alargada seguida de um debate em estúdio que junta à volta de uma mesa interlocutores que dão testemunho de vivências pessoais ou que são especialistas nos assuntos em destaque. Não é com pessoas de grande projecção pública que se faz “Hora Extra”, mas, acima de tudo, com situações que ilustram realidades nem sempre muito visíveis. Não naquilo que usualmente constitui notícia que este programa encontra o mote para os seus temas. Ultrapassando agendas mediáticas e fontes institucionais, as emissões da jornalista Conceição Lino centram-se nas margens do espaço público, fazendo daí emergir casos que, descobrir-se-á depois, são vividos por milhares de pessoas. Casos que afectam públicos segmentados, que se estendem a classes com diferentes estatutos, que se circunscrevem ao nosso país ou que ultrapassam as fronteiras nacionais, que retratam situações de difícil resolução ou que reflectem exemplos de sucesso. Olhando para o Quadro n.º 2, será este o programa que deveremos ver como estruturante de um verdadeiro espaço público televisivo: é diversificado nos temas, variado nos convidados e nele inserem-se dois géneros jornalísticos – a reportagem e a entrevista – que nos fornecem duas abordagens dinâmicas do assunto em destaque. No entanto, num tempo em que a oferta televisiva é homogeneizada pelo entretenimento, este formato não consegue força suficiente para percorrer todo o ano de 2003. Interrompido em Junho para férias, “Hora Extra” já não regressou na temporada de Outono. No seu lugar, apareceram “Grande Reportagem” e “País Real” que se alternam semanalmente no mesmo horário, mas que desaparecem da grelha antes do ano terminar, sendo inseridos, com algumas alterações, no “Jornal da Noite” do fim-de-semana.

É em emissões que se centram em pessoas a quem se reconhece o estatuto de vítimas, em relação às quais a televisão pretende assumir uma função reparadora de injustiças sociais que encontramos as principais novidades da SIC para o horário nocturno do início de 2003. Em Janeiro, aparecem o “Bombástico” (dia 10), “Escândalos e Boatos” (dia 21) e “O Crime não Compensa”²⁷ (dia 28), programas feitos por produtoras externas que levavam semanalmente a estúdio pessoas que, ouvidas no estatuto de vítimas, expunham casos pessoais, apontando abertamente aqueles que julgavam serem os culpados por situações que, a maior parte das vezes, diziam respeito a um espaço privado intrínseco ao actor do relato ou pertencente a terceiros. Não se trata aqui de uma oportunidade para “pensar” casos de injustiça social, mas procura-se, sobretudo, ressaltar o “sentir” daqueles que falam e daqueles que assistem a esse “espectáculo da palavra”, exposta com dramatismo. Apesar de não ter uma longevidade assinalável, este género de programação, enquanto se manteve em antena, suscitou uma acesa polémica, nomeadamente o “Bombástico” que encontrou na classe dos juízes uma severa oposição quanto à forma como era conduzido o programa. Estas emissões, apresentadas por profissionais da televisão sem carteira de jornalista, não poderão naturalmente integrar-se naquilo que se entende por informação televisiva: não seguem critérios jornalísticos, violam sistematicamente o princípio do contraditório e ultrapassam com bastante frequência princípios éticos, nomeadamente quando incitam os convidados a falarem de experiências íntimas, acusando terceiros que estão ausentes dos “plateaux”. No entanto, foram estes formatos que a SIC pôs no remate do horário nobre, subtraindo com eles o espaço para outro tipo de realidade: aquela que o jornalismo constrói com regras específicas.

Em 2003, a TVI coloca igualmente em horário nocturno dois programas que operam nesta linha de uma denúncia social que desvaloriza a parte visada. “Vidas Reais” (que estreara a 16 de Setembro de 2002 e que a 10 de Janeiro de 2003 passa para os serões de sexta-feira e de sábado com uma emissão em directo) e “Eu Confesso” (que surge a 25 de Janeiro de 2003) trazem para o

“plateau” convidados que revelam comportamentos pessoais reprováveis, confrontando-se em estúdio com os visados pelas acções relatadas. Todavia, não são estes últimos que se destacam, mas aqueles que, através de uma palavra fortemente perturbadora e pronunciada de forma veemente, expõem em público episódios sobre os quais recaí uma punição judicial ou moral. “Eu Confesso” surge para dar visibilidade a autores de crimes graves que, em estúdio, são confrontados com aqueles que agrediram ou com os respectivos familiares. A compreensão daquilo que se retrata é construída com base nos sentimentos que agressores e vítimas constroem em público. Porque são as emoções que importam em primeiro lugar, a produção do programa secunda esses actores por um painel constituído por especialistas ligados à psicologia que, no entanto, ocupam um lugar bastante secundário. Por seu lado, “Vidas Reais” constrói-se através de depoimentos de convidados que falam essencialmente de vivências privadas que se cruzam com a intimidade de terceiros que, em estúdio, são (ou aparentam estar) surpreendidos pelos relatos que ouvem. Frequentemente os testemunhos são expostos por pessoas que representam outras que preferem no aparecer em público. É, sobretudo, o insólito, o estranho e o escândalo que essas narrações criam, sem que os respectivos autores manifestem grande dificuldade em verbalizar comportamentos que emergem não só da sua vida privada (ou daqueles que representam) como também se estendem à intimidade de terceiros. Em “Vidas Reais”, reserva-se um espaço para o público que é incitado a reagir efusivamente aos testemunhos do “plateau”.

4 – Notas Finais

É para uma “zona de bastidores” que remetem as novidades da programação da SIC e da TVI em 2003. Violando o espaço íntimo dos convidados, os novos programas de que falamos no ponto anterior colocam em cena pessoas que representam um papel que lhes está previamente configurado: o de vítimas. Essa visualização da “*extimidade*”, ou seja, “*o movimento que leva cada um a exteriorizar uma parte da vida íntima, física e psíquica*”²⁸, poderia ser uma oportunidade para

multiplicar espelhos numa tentativa de se conseguir perceber melhor a respectiva identidade. Não é exactamente isso que se passa nesses programas. Sabendo que encontram no apresentador da emissão um coadjuvante ou um opositor àquilo que expõem, os convidados sentem-se na obrigação de representar um papel. Não é para a verdade que os depoimentos se orientam, mas para uma autenticidade que se pretende que comova aqueles que assistem a isso: apresentador, público no estúdio e, sobretudo, as audiências. Tal como acontece com as “novelas da vida real”. Entre todos estes programas, não há muitas diferenças. Em 2003, a TVI avança com a quarta edição de “Big Brother”, mais arrojada do que as anteriores, cujo slogan é a garantia de que os concorrentes “vão pôr tudo a nu”. Numa resposta à TVI, a SIC estreia a 5 de Setembro um formato da “Fremantle Media” chamado “Ídolos”, um programa bastante semelhante à “Operação Triunfo” da RTP1. Numa entrevista à “TV 7 Dias” (nº 863, de Outubro de 2003), o director de Programas da SIC, Manuel da Fonseca, refere as razões inerentes à escolha deste tipo de conteúdos: *“Os ‘Ídolos’ permitem-nos estabelecer uma relação directa com os espectadores. É uma porta aberta à opinião e ao voto, o que, no final, fará com que alguns milhões de espectadores sintam que foram eles a fazer o programa. É essa a aposta: fazer uma estação de mãos dadas com o telespectador”*. Eis aqui o exemplo da terceira fase da televisão de que fala Eliseo Veron. Se das audiências se espera uma participação que complete a produção de determinado programa, torna-se obrigatório construir permanentes elos de ligação com os diversos públicos, o que será facilitado se os conteúdos se desenvolverem num registo que promova a afectividade. É também isso que se pretende em programas como o “Bombástico” e “Vidas Reais”, apesar de isso ser aí mais ilusório do que real.

Será, então, que atingimos a terceira fase da televisão? Ao nível do entretenimento, a oferta televisiva dos canais privados da era “pós-Big Brother” sela as previsões de Eliseo Veron e de François Jost. Na programação emitida em horário nobre, evidenciam-se sinais que atestam modificações profundas. Por que será que os canais privados expulsaram a informação semanal do segmento

nocturno que se segue aos noticiários diários? Porque há outros conteúdos mais do interesse do público? Porque (ainda) não se descobriram meios que introduzam o espectador nessas emissões? Porque a realidade encontrou formas mais espectaculares de mediação?

Em 2003, SIC e TVI criaram novos formatos para retratar a realidade. Com um novo perfil de convidados, com uma atitude participante do apresentador e com um público em estúdio mais activo. No caso da SIC, as estreias que surgiram não perduraram por muito tempo. Na TVI, “Vidas Reais” e “Eu Confesso” tiveram uma longevidade maior, sem, no entanto, conseguirem força suficiente para vingarem em horário nobre. Em qualquer dos casos, ficou por cumprir aquilo que estrutura a terceira fase de que nos fala Eliseo Veron: o centralismo do telespectador no desenvolvimento dessas emissões. Todavia, acompanhando o discurso dos responsáveis pelas estações privadas, essa aproximação às audiências é uma preocupação constante. Ao comemorar a 20 de Fevereiro de 2003 os dez anos da TVI, o respectivo director-geral, em entrevista á Lusa citada pelo “Público, apresenta a sua televisão como “*próxima do cidadão*”, com programas que “*vão ao encontro dos gostos dos espectadores*” e com “*uma informação desengravatada*”. Numa conferência sobre “Cultura e Comunicação” realizada no Porto a 7 de Outubro de 2003, o presidente do Conselho de Administração da SIC, Francisco Pinto Balsemão, defendia que “*os programas têm de agradar ao maior número de pessoas e não têm necessariamente de ser enriquecedores, têm de divertir, entreter e libertar*”²⁹. Na base de tudo isto, estará aquilo que o director de programação da SIC, em entrevista à “TV Guia” (nº 1251, Janeiro de 2003), considerava “*a melhor definição da televisão privada*”: “*um negócio que tem como único cliente os anunciantes a quem vende o número da audiência alcançada*”, concluindo, assim, que “*servir o público é inevitável*”. No caso das televisões privadas, o passado recente demonstra que a fórmula de sucesso se concentra em conteúdos de entretenimento, onde é mais fácil levar a audiência a (acreditar que pode) determinar o desenvolvimento das emissões. Neste

contexto, o jornalismo não terá espaço para se desenvolver.

Ainda que na oferta televisiva do canal público generalista se encontrem programas com alguns traços do dispositivo das “novelas da vida real”, a informação da RTP1 tem persistido em delimitar fronteiras entre o seu campo e o do entretenimento. Produzidos e apresentados por jornalistas, os

programas de informação não-diária do operador público, apesar de, em 2003, terem estado excessivamente concentrados nos mesmos convidados (quase sempre homens) e dependentes de uma agenda política, preservaram espaços que tornam (ainda) possível falar de um campo de informação televisiva.

Bibliografia

Casetti, Francesco; **Odin**, Roger, “De la paléo la néotélvision. Approche sémiopragmatique”, *Rev. Communications*, nº 51, Paris: Le Seuil, 1990.

Cavicchioli, Sandra **Pezzini**, Isabella, *La TV veritá. Da finestra sul mondo a panopticon*. Torino: Nuova Eri, 1993.

Eco, Umberto, *Viagens Na Irrealidade Quotidiana*. Difel, 1993.

Jost, François, *La Télévision du Quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelles: Ed. De Boeck Université, 2001.

Jost, François, *L'Empire du Loft*. Ed. La Dispute, 2002.

Lopes, Felisbela, “O Panorama Audiovisual Português: o passado recente e o futuro próximo”. Comunicação apresentada na sessão “*Indústrias Audiovisuais*” do 4º Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação, sob o tema “*Comunicação Intercultural: 500 anos de mestiagem*”, São Vicente, 19-22 de Abril de 2000.

Lopes, Felisbela. “As políticas, as estratégias e as táticas do *prime-time* do PAP”. Comunicação apresentada no I Congresso Ibérico de Comunicação, Málaga, Espanha, 7-9 de Maio de 2001.

Pinto, Manuel (dir), *A Comunicação em Portugal: 1995-1999 – cronologia e leitura de tendências*. Coleção *Comunicação e Sociedade*, Universidade do Minho, 2000.

Pozzato, Maria Pia, *Lo spettatore senza qualità. Competenze e modelli di pubblico rappresentati in TV*. Torino: Nuova Eri, 1995.

Tisseron, Serge, *L'intimité surexposée*. Ed. Ramsay, 2002.

Veron, Eliseo, “Les publics entre production et réception : problèmes pour une théorie de la reconnaissance”. Conferências da Arrábida, 27 a 31 de Agosto de 2001 (texto policopiado).

Jornais e revistas

“Expresso”: 15 de Novembro de 1997.
 “Público”: 20 de Fevereiro de 2003; 3 de Janeiro de 2004; 9 de Outubro de 2003.

“TV Guia”: 5 de Outubro de 1996; 29 de Novembro de 1997; 31 de Julho de 1999.

“TV Mais”: 22 de Maio de 1998; 7 de Agosto de 1998; 19 de Fevereiro de 1999; 26 de Fevereiro de 1999; 8 de Outubro de 1999.

¹ Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho.

² Francesco Casetti e Roger Odin retomam a designação de “*neotelevisão*”, preparando, a partir desse conceito, um número da revista *Communications* sobre as mutações da televisão que é publicado em 1990.

³ François Jost, *La Télévision du Quotidien*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, 2001, p.74.

⁴ François Jost, *L'Empire du Loft*. Ed. La Dispute, 2002, p.70.

⁵ Serge Tisseron, *L'Intimité Surexposée*. Ed. Ramsay, 2001, p.76.

⁶ Este programa, apresentado pelo ex-Presidente da República Mário Soares, não segue propriamente os critérios jornalísticos de uma entrevista, mas também não se configura como um espaço de entretenimento.

⁷ Este programa é apresentado por psiquiatra e partilha as limitações assinaladas na nota anterior.

⁸ “TV Guia”, 5 de Outubro de 1996.

⁹ “Expresso”, 15 de Novembro de 1997.

¹⁰ “TV Guia”, 29 de Novembro de 1997.

¹¹ “TV Mais”, 19 de Fevereiro de 1999.

¹² “Já que Falamos de Sexo” estreou a 6 de Março de 1999 e marcou o regresso de um género de programação que a RTP já experimentara em 1993 com “*Sexualidades*”, apresentado por outro psiquiatra, Júlio Machado Vaz.

¹³ “TV Mais”, 26 de Fevereiro de 1999.

¹⁴ “A Bola é Nossa” da TVI tinha como painel fixo os seguintes comentadores: o jornalista António Tavares Telles pelo Futebol Clube do Porto, o actor Henrique Viana pelo Benfica e o fadista João Braga pelo Sporting. “Jogo Limpo” escolheu para comentadores residentes o advogado Lourenço Monteiro a representar o FCP, o médico Alfredo Barroso como voz do Sporting e Cinha Jardim como representante do Benfica. “Jogo Falado” da RTP compunha o seu painel com Pôncio Monteiro pelo FCP, Fernando Seara pelo Benfica e Santana Lopes pelo Sporting.

¹⁵ “TV Mais”, 22 de Maio de 1998.

¹⁶ “TV Mais”, 19 de Fevereiro de 1999.

¹⁷ Em 14 programas, a jornalista abordou temas ligados ao “*modus vivendi*” de determinadas faixas etárias ou categorias de pessoas (6 emissões), saúde (4 emissões), aos problemas afectivos (3 emissões) e à situação económica dos portugueses (uma emissão).

¹⁸ “TV Guia”, 31 de Julho de 1999.

¹⁹ “TV Mais”, 8 de Outubro de 1999.

²⁰ Judite de Sousa entrevistou os seguintes políticos: Maria de Belém, ministra da Sade (14 de Janeiro), Durão Barroso, ex-ministro dos Negócios Estrangeiros (11 de Fevereiro), Manuel Dias Loureiro, ex-ministro da Administração

Interna (8 de Abril); e Álvaro Cunhal, ex-Secretário-Geral do PCP (6 de Maio).

²¹ Margarida Marante teve como políticos os seguintes convidados: o primeiro-ministro António Guterres (14 de Janeiro), o ministro António Vitorino (4 de Fevereiro), o ex-Presidente da República Mário Soares (11 de Fevereiro), o presidente do PSD Marcelo Rebelo de Sousa (25 de Fevereiro), e Durão Barroso (6 de Maio).

²² Em várias emissões, o espaço dedicado à entrevista foi substituído pela reportagem.

²³ Este programa foi criado para a emissão de uma reportagem sobre a operação de dois gémeos siameses moçambicanos. Como as audiências responderam positivamente, decidiu-se pela sua continuidade.

²⁴ A 6/7, fala-se do *Programa do Ratinho* – emitido pelo SBT e apresentado por Carlos Massa (conhecido pelo nome de Ratinho) –, uma emissão que explora o lado mais execrável do quotidiano de certos grupos sociais e que conseguiu quebrar o monopólio de audiências da TV Globo. A 3/8, foi a vez de *A Tiazinha* um verdadeiro fenómeno de erotismo da Rede Bandeirantes – reacender as expectativas. A 24/8, destaca-se a apresentadora do “Programa H”, da Rede Bandeirantes, que até poderia ser um vulgar espaço de música e passatempos, se não tivesse a atrac-

ção de Joana Prado, conhecida por “feiticeira”, contratada para levar à loucura os concorrentes homens (Lopes, 2000).

²⁵ Os dados aqui apresentados são da Marktest e foram publicados na edição de 3 de Janeiro de 2004 do jornal “Público”.

²⁶ Recuando, por exemplo, uma década, a 1993 (primeiro ano de coabitação da RTP com a SIC e com a TVI), encontramos na grelha de primavera do Canal 1 dois debates que alternam quinzenalmente nos serões de 3ª feira (“Marcha do Tempo” e “De Caras”), um “talk-show” (“Conversa Afiada”) e um programa de desporto (“Grande Área”). Na grelha de Outono, mantém-se o “De Caras”, aparece um programa de entrevistas (“Maria Elisa”) e surgem dois “talk-shows” que se alternam 5ª feira (“Você Excepcional” e “Raios e Coriscos”).

²⁷ “Escândalos e Boatos” e “O Crime Não Compensa” alternavam-se quinzenalmente no mesmo horário, ambos era produzidos por Ediberto Lima, o mesmo produtor do “reality show” “O Bar da TV”, e faziam parte de um projecto que se intitulava “Tera em Grande”.

²⁸ Serge Tisseron, *L'Intimité Surexposée*. Ed. Ramsay, 2001, p.52-3.

²⁹ “Público”, 9 de Outubro de 2003.

Os sons das cidades, o céu de Lisboa

Fernando Morais da Costa¹

1. Introdução

A análise de *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*. Dir.: Wim Wenders, Alemanha/Portugal, 1994) que apresentamos, privilegiando como seu eixo o som do filme, procura pensar sobre três questões, para este espectador, bastante claras no decorrer da projeção: a primeira delas, a redefinição dos parâmetros de nacionalidade a partir do fenômeno da organização dos países em blocos continentais, supranacionais. O filme se passa na então recém-criada União Européia, na verdade no ano seguinte à sua fundação, em 1993, e sua longa sequência inicial, que mostra o personagem alemão seguindo de carro de sua terra natal até Lisboa, expõe claramente os questionamentos próprios do cidadão que passa a viver segundo novos paradigmas que reconfiguram a sua nacionalidade, ou, a recente supra-nacionalidade. A partir daquele momento, se é alemão, mas também habitante da comunidade européia, e, por conseguinte, ao atravessar a Europa, se está saindo do seu país, mas ao mesmo tempo não se sai da nova comunidade criada.

O personagem, técnico de som direto, está indo a Lisboa, a pedido de um diretor, captar sons para um filme a ser rodado lá. Na insólita condição de lá se encontrar sozinho, tem que procurar por sons característicos da cidade, o que dá nova forma a seus questionamentos sobre a identidade européia que está sendo reafirmada. Este desdobramento também nos leva à segunda questão: em que medida nos centros urbanos, como Lisboa, se encontram sons particulares do lugar, que sejam signos de uma cultura local; por outro lado, quanto os sons das grandes cidades contemporâneas são similares, indistintos? Certamente, a música portuguesa, pela qual o personagem alemão literalmente se apaixona, é uma marca identitária. Mas em que medida sons urbanos, ruídos da cidade como o tráfego de Lisboa, são característicos do local? O

musicólogo canadense Murray Schafer, por exemplo, defende a tese de que as grandes metrópoles caminham para ser envoltas em uma massa de sons que cada vez mais é comum a todas elas, deixando menos espaço para manifestações sonoras que possam ser consideradas específicas de cada lugar.

O Céu de Lisboa coloca ainda uma proposição interessante, nossa terceira preocupação, esta relativa ao próprio processo de filmagem: é possível se construir um filme a partir dos sons, tentando criar uma narrativa que se origine nos registros sonoros, desconsiderando, neste primeiro momento, as imagens? Se for possível, estará acontecendo uma reversão do processo de criação cinematográfica, uma vez que, via de regra, a imagem precede o som em todos os momentos, desde a decupagem até a finalização.

2. Os sons das cidades

Antes de nos determos no filme, convém dar um espaço um pouco maior ao raciocínio de Murray Schafer, quando afirma que o ambiente sonoro caminha para se tornar idêntico no mundo todo (Schafer, 1992, p.198). Esta afirmação, alarmante para o próprio autor, partiu de uma viagem ao Oriente Médio que fazia parte de sua ampla pesquisa de mapeamento da “paisagem sonora”, sua denominação particular para o ambiente sonoro, de vários lugares espalhados pelo mundo, partindo de seu Canadá natal, Vancouver especificamente. Ao descobrir que os sons nas ruas das grandes cidades do oriente médio em grande parte eram similares àqueles de cidades européias ou americanas, ou ainda, que estavam se tornando gradativamente mais parecidos, Schafer entende a construção diária, cotidiana do ambiente sonoro nas grandes cidades do terceiro mundo como mais um efeito da globalização homogeneizante. “Também os imensos ruídos de nossa civilização são mais

uma continuação cruel da mesma ambição imperialista”, diz o canadense (ibidem).

No seu *Diário de sons do Oriente Médio* (idem, p. 196-205) Schafer dá vários exemplos de como sons urbanos comuns a qualquer metrópole fazem submergir, por sua maior potência, manifestações sonoras que podem ser identificadas como marcas locais. Segundo sua descrição, sons característicos de Istambul, como os pregões dos vendedores nas ruas, brigam por espaço com o tráfego cada vez mais intenso, com “o número inacreditável de carros”, como diz o canadense, cuja poluição sonora é exacerbada pelo hábito de buzinar de forma inclemente. Aos sons do trânsito turco Schafer faz uma ressalva, lembrando que uma tradição permanece em meio aos carros, e abrandando a violência de seus ruídos: trata-se do transporte a cavalo, em cujas carruagens ouvem-se não buzinas, mas sinos, certamente menos violentos do que aquelas, e que servem como lembretes de que os sons nas ruas têm ficado mais intensos, mais volumosos e mais agressivos com o passar do tempo. Um sino tinha, e ainda tem, a mesma função da buzina, porém soando com menos rudeza.

Visitando construções basilares da cultura do oriente próximo, Schafer descreve como o som de seus interiores ainda escapa, com maior ou menor sucesso, da interferência dos ruídos externos. Ou seja, como o silêncio projetado para ser o receptáculo da tradição no interior dos lugares sagrados consegue permanecer imaculado, ou não, pelos ruídos apátridas dos motores, do tráfego, etc. O canadense, em visita à famosa mesquita Shah em Isfahan, no Irã, é testemunha do prazer auditivo de se poder ouvir, estando exatamente sob a cúpula principal, o eco sete vezes repetido de qualquer som que ali se produza. Já a relíquia arquitetônica que é o antigo capitólio persa de Persépolis, situado no alto de uma colina, se encontra envolta no zumbido constante de motores de geradores e dos caminhões que passam nas montanhas próximas. No caminho de volta, na Grécia, Schafer comenta ironicamente que na Acrópole de Atenas há um aviso no qual se lê: “Este é um lugar sagrado. É proibido cantar ou fazer barulho de qualquer tipo”. Enquanto a visitava, o canadense diz ter

contado dezessete aviões passarem sobre o prédio e sobre o silêncio dos visitantes.

É evidente que o relato do canadense sobre Istambul, Teerã e Atenas, e as conclusões tiradas dessas visitas, se aplicam ao caso de qualquer grande cidade, e o Rio de Janeiro, onde é produzido este texto, assim como Lisboa, onde será lido, não são exceções. Do sexto andar de um edifício localizado em uma rua de um bairro central de uma cidade vizinha ao Rio de Janeiro, ouvem-se, enquanto se escreve, onze da manhã de uma quarta-feira: os mais variados motores dos carros e motocicletas que passam lá embaixo, na rua; um ou outro avião; uma buzina no momento em que escrevia a palavra avião; o trânsito mais longínquo, que na verdade envolve o ambiente como uma massa uniforme, de menor intensidade, mas onipresente, ao fundo; mais ao longe, um cão. São pouquíssimas as manifestações vocais de quem passa, posto que em uma rua ruidosa a maioria das pessoas passa em silêncio, ou por estar desacompanhada, ou por preguiça de fazer o esforço suficiente para competir com os motores, utilizando o instrumento mais frágil que são as cordas vocais. Quantos desses sons podem ser considerados característicos do lugar onde vivo, marcas identitárias do Rio de Janeiro? Quantos poderiam estar, indistintamente, em qualquer grande cidade?

3. O céu de Lisboa

Na sequência inicial do filme, espécie de prólogo no qual o personagem se dirige em seu carro para Lisboa, temos sobre as imagens das estradas e das alfândegas, todas vistas do que seria o ponto de vista do motorista, uma grande colagem de sons, apresentados como se estivessem vindo do rádio do carro, e que mudam à medida que o motorista passeia pelas estações. Ouve-se de início um noticiário em alemão. Mais à frente, notícias em francês; música eletrônica; música pop, em inglês; música clássica; hip hop francês. Já no fim da viagem, música pop em espanhol. Por duas vezes, entram brevemente canções do grupo português Madredeus, personagem do filme. Sobre essa colagem do rádio, duas observações: primei-

ro, enquanto as imagens das estradas, vistas de dentro do carro, não oferecem indicações de onde o personagem está, uma vez que grandes rodovias e postos de pedágio ou alfândega são uniformes em quase qualquer lugar, a ordem a partir da qual os sons são montados corresponde ao trajeto da viagem. Ou seja, os sons das rádios são responsáveis por uma sutil construção do espaço geográfico da viagem. Um carro partindo da Alemanha para Portugal deve, seguindo o caminho mais lógico, sair da Alemanha, cortar a França, passar pela Espanha, e, deixando esta, entrar no território luso. Enquanto vemos imagens que do ponto de vista da identificação dos lugares são praticamente aleatórias, a ordem das estações de rádio corresponde à sequência lógica das estradas: ouvimos notícias em alemão, ainda não deixamos a Alemanha; escutamolas em francês, e ouvimos música francesa, o carro está em rodovias francesas; a rádio toca música espanhola, já estamos na Espanha, e em breve estaremos em Portugal. Dentro desse raciocínio, a segunda observação, que na verdade são duas ressalvas: as duas inserções de músicas do Madredeus não obedecem a esta lógica, e sim a outra, também aferível. Elas simplesmente aparecem quando os créditos iniciais, que atravessam a sequência, mencionam o grupo, uma vez pela autoria da trilha musical, outra pela presença de sua vocalista, Teresa Salgueiro, como atriz. A outra ressalva, mais complexa e mais interessante, se deve ao fato de haver inserções musicais que não traduzem claramente uma idéia de nacionalidade. Repare-se que este é um pressuposto que acompanhou a lógica que expusemos: tratava-se de rádios alemães, francesas, espanholas, transmitindo notícias e músicas de seus respectivos países. A música eletrônica instrumental, porém, não permite ao primeiro contato dizer de onde ela vem, posto que está habilmente inserida nos pressupostos gerais de mercadoria que relativiza a idéia de fronteiras nacionais. A música que se ouve no rádio do carro poderia, sinceramente, ser produzida na Inglaterra, onde o fenômeno da música eletrônica da década de 1990 eclodiu, na França, na Alemanha, em qualquer nação da Europa ocidental, ou mesmo nos Estados Unidos ou no Brasil. Da mesma forma funciona o trecho

de música pop em inglês. Não é de se imaginar que um carro no seu trajeto da Alemanha para Portugal tenha passado pela Inglaterra, portanto este também não é um caso de correspondência geográfica e sonora. O que ocorre é que a música pop feita em língua inglesa tem, e isso não é novidade nem fenômeno recente, alcance mundial. Pode ser facilmente ouvida em rádios não só de países da Europa ocidental, mas em rádios da maioria dos países do mundo. Assim, dentro da colagem sonora arquitetada por Wenders para o prólogo de seu filme, há um embate, ocorrendo no centro da Europa, em 1994, entre sons, transmitidos via rádio, que trazem forte marca nacional, reconhecíveis no primeiro instante de audição, e sons que não se enquadram tão facilmente na idéia de pátria, sendo, ao contrário, mais simples de se diagnosticar neles a ausência dessa noção.

Além da colagem a que nos referimos, um som é proeminente nestes primeiros minutos de filme, a voz *over* do personagem principal, o motorista, Phillip Winter, técnico de som para cinema a caminho de Lisboa. As palavras de Winter tratam de explicitar as questões propostas sutilmente pelas estações de rádio. Winter começa sua narração, em alemão: “*Europa sem fronteiras. Os guardas nos deixam passar com facilidade. Ninguém quer ver meu passaporte? Ou pelo menos minha mala?*”. Ouve-se algumas das rádios já mencionadas, passam alguns planos de estrada, e, após algum tempo, Phillip retoma: “*A Europa está crescendo. Virou um só país. As línguas, as músicas, os noticiários são diferentes. Mas e daí? A paisagem é sempre a mesma. Conta sempre a mesma história de um velho continente cansado de guerra.*” Terminará sua narração em voz *over* carregado de ironia: “*Sinto-me em casa. Esta é minha pátria.*” Estas últimas palavras, as pronuncia em vários idiomas, a começar pelo seu alemão natal: “*Das hier ist mein heimatland. Ma patrie. La mia patria. My home country... My home country*”, repete o inglês ao fim. Corre o primeiro ano da União Européia, e a viagem que atravessa parte dos países que constituem o Mercado Comum Europeu é o pretexto para que um cidadão alemão, Wenders através de Winter, externar a estranheza de ter tido as fronteiras, dentro das quais ele se entende parte de uma

nação, alargadas. Um habitante de um país central da Europa experimenta os novos limites de sua cidadania, que agora se estendem à ponta do continente, ao Oceano Atlântico, onde desemboca, como ele está para notar, o Tejo. Um rio que não lhe diz muito, embora, como ele também está por perceber, seja fundamental para a formação da identidade de seus mais novos co-irmãos, os portugueses, e não só para eles.

O longo prólogo chega ao fim, marcado pela inversão do eixo da câmera, que a partir de agora enquadra o motorista dentro de seu carro. De forma correspondente, sua voz também passa a estar em quadro, deixando de ser uma voz *over*, para estar em sincronismo com o personagem que agora vemos. Ao se aproximar da fronteira da Espanha com Portugal, Winter ouve fitas cassete com aulas de português. A fita tem um diálogo de perguntas e respostas para que o aluno o repita: “*É português? Sou estrangeiro*” (Winter repete a pergunta, e repete que é estrangeiro, forçando o chiado dos esses, como é habitual nos estrangeiros que comecem a aprender português). “*É inglês?*” Pergunta a fita, e Winter repete a pergunta. “*Não, sou francês*”. Winter: “*Não, sou franc... Não! Sou alemão!*” Percebendo a intencionalidade no diálogo em português. “*Assim não vou aprender nunca*”, irrita-se.

Os primeiros planos de Lisboa se apresentam antes da chegada do personagem. Vemos, em alguns planos do mesmo lugar, o amanhecer no cruzamento de ladeiras em que Winter descerá do caminhão. Passam elétricos sobre os trilhos, e logo, o alemão está pondo os pés em Lisboa. Essas ladeiras, com as construções antigas, e com os trilhos dos elétricos constituem a primeira imagem onde se percebe signos portugueses, imagens pelas quais é possível, caso o espectador tenha o manancial para tanto, reconhecer Portugal. Até este momento, as paisagens interioranas retratadas poderiam ser de quase qualquer interior rural da Europa. Curiosamente, também o som não tinha tratado de inserir no filme a especificidade da língua portuguesa, posto que os dois personagens lusitanos que tinham cruzado o caminho de Winter tinham permanecido mudos, tanto o camponês quanto o dono do caminhão.

Chegando ao seu destino, a casa de Fritz, o diretor que lhe convidara a Lisboa para captar os sons de seu filme, encontra-a vazia. O alemão não está lá. Aparece-lhe um menino português, que foi designado pelo diretor ausente para ser seu guia. O jovem português, Zé, fala um bom inglês e registra tudo a sua volta em sua câmera de vídeo. Ao andar até a varanda, percebe que dela se vê o Tejo. Está no coração de Lisboa. De volta ao lado de dentro, descobre que junto com Zé estão outras crianças, para distraí-lo durante a espera pelo alemão. A comunicação com as crianças por palavras não é fácil, misturando o pouquíssimo português de Winter, com os diálogos em inglês dele com Zé, e a falta de comunicabilidade mais ampla com as outras crianças. Uma ou outra fala uma ou outra palavra em inglês, mas não dominam a língua. Lembre-se que o inglês não é a primeira língua de nenhuma daquelas pessoas. A comunicação se dá com mais sucesso por meio de outros sons, que não palavras.

Por trás de uma parede, para mostrar suas habilidades de sonoplasta, e para testar a inteligência das crianças, o alemão produz sons através dos quais conta uma história, a ser compreendida pelos jovens: há um cavalo, sobre ele um caubói, que acende um fósforo, que faz uma fogueira, que frita um ovo, quando aparece um leão, ao que o caubói foge. Tudo adivinhado sem problemas pelas crianças, que gritam as respostas misturando português e inglês. Pela ausência de fronteiras no significado dos ruídos, a comunicação ultrapassa os limites nacionais da língua falada. Winter e as crianças estão agora próximos o suficiente para que elas o ajudem na espera por Fritz, Friedrich, ou Frederico, como o chamam os jovens portugueses.

Na casa se encontra a moviola onde Fritz já editou parte do material filmado. São imagens características do que permanece de antigo em Lisboa. O elétrico, uma estação de trem, os bairros antigos. Phillip Winter precisa ver as imagens para saber quais sons deve captar, uma vez que o diretor, que lhe explicaria como trabalhar na misteriosa viagem, não se encontra. É interrompido em seu exame das imagens por uma música que lhe parece estar próxima, que aparenta vir de dentro da própria casa. Wenders constrói

com sucesso alguns instantes de suspense, enquanto Winter anda lentamente pelos cômodos escuros da casa semi-fechada, demorando-se em descobrir a fonte do som, uma canção facilmente identificada como tendo raízes na música tradicional portuguesa. Winter chega ao outro lado da grande casa, onde está ensaiando o grupo Madredeus, cujos integrantes representam a si mesmos no filme. Ouvira pela casa o instrumental onde se sobressaíam os violões de Pedro Ayres Magalhães e José Peixoto. Chegando à porta do cômodo onde o ensaio acontece, ouve também a voz de Teresa Salgueiro. Teresa cumprimenta a meia luz, em um intervalo, seu único espectador. A fascinação se estabelece em Winter. Descobre que a casa em que está instalado é onde o Madredeus ensaia, e que o grupo está trabalhando na música do misterioso filme. O Madredeus continua seu ensaio, e Phillip está fascinado. Seu fascínio tem um centro: a voz e a presença de Teresa Salgueiro.

Essa sequência do primeiro contato do técnico de som alemão com a música portuguesa é ilustrativa do seguinte pressuposto, um tanto quanto óbvio: é mais fácil identificar na música sons que tragam marcas identitárias da cultura de um lugar do que em outras matizes sonoras, como, por exemplo, nos ruídos (a gravação dos sons de Lisboa por Winter, que no filme começa na próxima sequência, demonstrará essa dificuldade com relação a eles). Se os sons de cada grande cidade trazem cada vez menos as marcas culturais do lugar, e, portanto, fascinam cada vez menos o ouvido atento, a música, por sua vez, sempre que traga elementos da tradição local, é um depositário dos sons específicos de cada lugar, dos sons que garantem a resistência da identidade, no caso, portuguesa. E por marcarem essa identidade, essa diferença da produção homogeneizada, fascina os ouvidos que ainda não a conhecem, os ouvidos estrangeiros, os ouvidos de Winter.

Phillip Winter sai para trabalhar. Sem um roteiro do que gravar, procurará gravar sons de Lisboa quase a esmo, guiado apenas pelo que viu das imagens de Friedrich. Neste momento, Wenders engendra uma forma de estabelecer uma grande identificação entre o espectador e seu personagem principal.

Quando seu aparato está montado e o técnico de som está pronto para começar a gravar pela primeira vez, Wenders faz com que ouçamos o que o técnico de som ouve através de seus fones. Estamos ouvindo o que ele ouve e grava. Nosso ponto de escuta é exatamente o mesmo do personagem, e, ainda, o mesmo de seu microfone.² De início, são sons indistintos de cidade grande: um certo ruído de tráfego, um avião, passos, pombos, burburinhos de pessoas. Neste último grupo de sons há pelo menos uma marca identitária: a língua, posto que a conversa entreouvida acontece em português.

Phillip se interessa por sons que tragam em si particularidades de Lisboa: o elétrico, com seu som complexo, composto pelas campainhas, pelo passar pesado sobre o trilho, pelos estalos ao deslizar pelo cabo; um barco que dá a partida Tejo afora. Mais tarde, encontrará um belo exemplo de som tradicional: um amolador ambulante, que se faz anunciar com sua bicicleta e seu apito característico, que antecede o pregão em português. Gravará os sons da água em uma fonte, de um engraxate. Está tentando encontrar nos ruídos o que encontrara na música: manifestações intrínsecas a Lisboa. Gravará ainda, dentro de casa, um momento de silêncio, identificado na gravação como “o som de Fritz ausente”. Habilmente, na sequência a esse silêncio há os sons intensos do bonde em primeiro plano, correspondentes a um plano de detalhe das mãos do condutor, com o qual se inicia uma sequência de Winter dentro do veículo. Pelo contraste com o ruído volumoso, Wenders chama atenção para o silêncio do momento anterior.

De volta à casa, vê mais imagens de Lisboa captadas por Fritz: um aqueduto, e uma obra, os homens trabalhando com suas marretas, britadeiras, picaretas. Em sua espera ociosa por Fritz, está lendo o que encontra na casa: uma antologia de Fernando Pessoa traduzida para o inglês. Detêm-se sobre um verso, o verso inicial de um poema: “*I listen without looking and so see*”³. Numa das paredes, há outro verso, pichado no original em português, que no início de sua estada pedira para Zé, o menino, traduzir: “*Ah, não ser eu toda a gente e toda a parte*”⁴.

Winter vira um aqueduto nas imagens feitas por Fritz, e, com a ajuda de seu guia

juvenil, Zé, vai até ele, para ouvir quais sons do local pode captar. Lá no alto, Zé o informa que o interesse de Fritz em filmar aquela região estava em registrar, lá de cima, as casas e vilas antigas que estavam para ser postas abaixo com a construção de uma nova rodovia (a tal obra que vinha na sequência da montagem do alemão). Fritz queria guardar em imagens a memória das casas. Descendo às vilas, Phillip encontra um morador registrado em plano próximo nas imagens que vira, e, reconhecendo-o, decide pegar um depoimento seu, acabando por gravar, em português, a sua história de vida (tinha sido sapateiro, eram muitos irmãos, por isso trabalhara desde muito novo, etc). Grava seus próprios passos numa escadaria, que, supõe, pode deixar de existir. Seus passos são invadidos por uma buzina do trânsito próximo, o que o irrita. Quer preservar os sons do bairro antigo, mas eles já estão invadidos pelos ruídos impessoais do tráfego. Verá, e ouvirá, na sequência, que no fim da escadaria passa um trem, moderno, barulhento.

Winter descobrirá, após novo encontro com o Madredeus, que Fritz tem editada uma sequência sobre o bairro da Alfama, e que para aquela sequência o Madredeus compôs uma canção homônima ao bairro. Tendo lhe sido dada esta pista de roteiro, gravará sons característicos das pequenas vilas e ladeiras do bairro, correspondentes às imagens que vira na moviola de Fritz. Ali, no bairro antigo, os sons nos quais uma certa essência da velha Lisboa, em seu raciocínio romântico, parece emanar são mais fáceis de encontrar. Grava, por exemplo, as lavadeiras, que esfregam a roupa suja em tanques nas calçadas. Phillip Winter segue fiel à sua procura dos sons característicos da cidade, mas parece desconsiderar a sugestão de Fernando Pessoa que interessou Fritz a ponto deste destacá-la no livro: *ouvir sem olhar*. Desligar os sons da, tentadora por que fácil, correspondência com as imagens. Winter tem como roteiro dos sons que deve gravar apenas as imagens que já vê prontas. Mais ainda, tentará, sem qualquer sucesso, fazer a sonoplastia da imagens, dublando as ações enquanto vê as imagens na moviola.

Mais tarde, descobrirá fitas gravadas onde Fritz fala de seu projeto. Sua premissa está em andar a esmo com a câmera gravando

sem controle. A voz de Friedrich que agora passa a estar presente no filme instaura uma dubiedade na narrativa. O personagem de várias formas ainda não está presente, Phillip segue sem encontrá-lo, ainda não o vimos, mas ele já está presente pela sua voz, acusmática, segundo o conceito de Michel Chion, ou seja, a voz que se ouve sem que o corpo que a produz esteja em cena.⁵ Após essa introdução do personagem apenas pela voz gravada nas fitas, Wenders segue fazendo a apresentação de seu misterioso personagem de forma inusitada. Winter acha tê-lo visto em um café. Começa uma perseguição em planos gerais das ladeiras pelas quais o suposto Fritz caminha. Antes de termos um plano próximo, que identificaria o personagem, ouvimos sua voz colocada sobre os planos gerais, voz que, entenderemos em breve por meio de um plano de detalhe, ele próprio grava enquanto anda. Seguimos durante um tempo ouvindo a voz sem ter certeza de sua fonte, se está sendo pronunciada naquele momento da história ou se é uma voz *over*, se está em quadro ou não. Winter o alcança, e percebemos que o que ouvimos vem sendo pronunciado, e gravado, pelo alemão naquele mesmo momento. Tendo funcionado a brincadeira de Wenders, estivéramos ouvindo, por vários planos, uma voz sincrônica, em quadro, tratada como voz *over*, graças à diferença de escala entre os sons e as imagens. Ouvíamos a voz em primeiro plano, enquanto o personagem era mostrado à extrema distância. Essa relação de voz em primeiro plano com imagens em plano geral caracteriza um uso padrão da voz *over*, e é com a inversão desse procedimento, ou seja, uma voz sincrônica tratada dessa forma, que Wenders brinca.

Finalmente havendo o encontro entre o diretor e o técnico de som, Fritz explica melhor o seu projeto, assim como a falha deste. Pretendia captar em imagens a velha Lisboa, encarando a tarefa como um projeto assumidamente político, tomando a cidade antiga como um paradeiro da resistência contra a modernização do velho continente. Não conseguira. Rodara, rodara e não captara, como ele a chama, a essência da cidade. “A cidade parecia se afastar”, diz ele. Chamara Winter pois alimentava a ilusão de que o som daria conta da empreitada, onde as

imagens pareciam falhar. Como Winter percebera, também com o som não era tão simples. A tese de Fritz era de que as imagens cada vez mais passaram a estar a serviço de vender, e não de mostrar, e que esse modo mercantil de produzi-las já estava assimilado de modo quase irrefutável. Assim, chegara à radical conclusão de que apenas uma imagem produzida sem que se visse o que estava sendo captado estaria livre desse potencial de ser um instrumento de venda, pois não se pode vender aquilo que não se sabe o que é. Filmara a cidade sem ver o que filmava, com a câmera nas costas, virada para trás enquanto andava. A referência a Dziga Vertov, com relação à confiança depositada na câmera quanto ao registro do cotidiano, é tornada explícita: *“achava que podia andar filmando em preto e branco por esta cidade velha, como Buster Keaton em The cameraman. O homem com a câmera. E viva Dziga Vertov!”*⁶

Winter se mostra menos cético com relação à presumível morte da essência informativa da imagem, que haveria cedido lugar à exploração inexorável suas propriedades mercantis. Grava sua própria voz em uma fita para Fritz, na qual aconselha-o a voltar a produzir imagens olhando-as de frente. Agora é Fritz quem apenas ouve

Winter, revertendo a situação anterior. Voltarão a fazer filmes da forma tradicional, como mostram as sequências finais. Mas e quanto ao som? O que pode fazer a gravação de sons pela representação da, assim chamada, essência da velha Lisboa, e a que conclusão chega a busca de Winter pelas ruas da capital portuguesa? Wenders parece aproveitar o fechamento da porção romântica do seu enredo, um último encontro, ainda platônico, de Phillip com Teresa Salgueiro, ela de volta da longa ausência provocada por uma turnê no Brasil, para reafirmar o que a própria presença do Madredeus no decorrer do filme já fizera intuir. Antecipando o encontro, como se dissesse que Teresa está por aparecer, a música do grupo é colocada sobre as imagens de Winter descendo uma escadaria. Essa última presença da música parece dizer mais uma vez: mais fácil e mais direto é encontrar na música tradicional os sons que guardam e reverberam a história de um lugar. Porém, Wenders mostra no decorrer do filme, através das gravações de Winter, que ruídos também podem, ainda, produzir o mesmo efeito, embora haja uma disputa pelo espaço que sons tradicionais de um lugar conseguem ocupar frente a uma uniformização crescente dos ambientes sonoros das cidades.

Bibliografia

Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Pessoa, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edusp, 1991.

Vertov, Dziga. “Nascimento do Cine-Olho”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 260-266.

_____. “Resolução do conselho dos três em 10-04-1923”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 252-259.

¹ Departamento de Cinema da Universidade Estácio de Sá; doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense.

² Michel Chion comenta o conceito de ponto de escuta, como fenômeno análogo, no que diz respeito ao som de um filme, ao de ponto de vista. Assim como escuta subjetiva estaria para o plano subjetivo (Chion, 1994, p.89-91).

³ Primeiro verso do poema: *Ouçõ sem ver, e assim, entre o arvoredõ /Vejo ninfas e faunos entremear/As árvores que fazem sombra ou medo E os ramos que sussurram de eu olhar/Mas que foi que passou? Ninguém o sabe/.* Desperto, e ouço bater o coração – *Aquele coração que não cabe/ O que fica da perda da ilusão. Eu quem sou, que não sou meu coração?* 24/09/1932.

⁴ Verso final do longo, eis por que não o transcrevo, *Ode Triunfal*, escrito em Londres, em

Junho de 1914, e que narra o fascínio do poeta com a velocidade e com a pluralidade de estímulos da metrópole moderna.

⁵ Acusmática, ou acusmático, é uma tradução nossa para *acousmatiques*, o termo usado por Chion em francês. A palavra francesa significa “sons invisíveis”, e viria do grego *akousma*. Sua origem estaria ligada aos pitagóricos. Os seguidores daquela Ordem ouviriam os ensinamentos do mestre por trás de uma cortina, para que sua imagem não os distraísse da mensagem. (Chion, 1999, p.18-19) Assim, haveria no cinema várias situações em que um som poderia ser classificado como acusmático, sua fonte não estando visível. No caso desse som ser uma voz, o personagem que fala pode estar simplesmente escondido em algum lugar onde se passa a ação; pode estar presente, como Fritz, por meio de aparelhos de reprodução da voz; ou pode não estar naquele espaço diégetico, caso de vozes *over*, apenas para citar situações mais comuns.

⁶ Realmente, lembrando os pressupostos que guiavam o “Cine-olho” de Vertov, percebe-se que a semelhança é grande, bem como a importância do legado do polonês (sim, polonês e não russo) para Wenders na construção da narrativa. Em *Resolução do conselho dos três em 10-04-1923*, Vertov ressalta a importância da câmera “que se recusa a usar o olho humano como lembrete”. No cinema, antes do Cine-Olho, dizia ele, “a câmera era uma imitação imperfeita do olho”. Sua confiança no aparato mecânico é tal que chega a propor que o aparelho funcione “liberto do cérebro estratégico do homem que dirige”. O Cine-Olho propunha, em seus termos, o seu próprio “eu vejo”, e a organização estrutural das imagens se daria apenas na montagem. (in: Xavier, 1991, p. 252-259). Em outro documento, *Nascimento do Cine-Olho*, Vertov cunha uma frase que parece poder ter inspirado diretamente Fritz, o diretor dentro do filme de Wenders: “Por Cine-Olho entenda-se o olho que não vê (idem, p. 261).

Personalização de Conteúdos Multimédia.

Análise aos atributos relevantes para a sua anotação

Inês Oliveira¹

Introdução

Com o aparecimento dos acessos de banda larga, a globalização da informação multimédia tornou-se uma realidade incontestável. No entanto, embora se verifiquem avanços tecnológicos significativos, nomeadamente nas taxas de compressão, na velocidade e capacidade das redes, persistem dificuldades na recuperação da informação audiovisual [Qun 2001, Dimitrova 2002].

A complexidade é introduzida por algumas das qualidades intrínsecas à informação audiovisual, nas quais se incluem a elevada quantidade de dados, a diversidade de estruturas e heterogeneidade de tipos de media, mas sobretudo pela própria subjectividade da indexação. Na verdade, embora exista um conjunto diversificado de convenções e formatos com meta-dados [Koenen 2001, AAF 2002, Pro-Mpeg 2002] que abrangem um leque alargado de atributos, a indexação mantém-se subjectiva, quer seja manual ou automática:

- quando é manual, reflecte frequentemente a subjectividade de quem anota;
- quando é automática, espelha as propriedades da informação consideradas relevantes por quem programa.

Por esta razão, a probabilidade da indexação reflectir os critérios pelos quais os utilizadores pesquisam e personalizam os seus conteúdos torna-se reduzida.

Uma alternativa para aumentar a relevância dos atributos utilizados para indexar vídeo passa pela sua contextualização e personalização. A questão da contextualização dos conteúdos tem vindo a ser estudada com algum detalhe no âmbito das técnicas de análise de conteúdo, sendo considerada uma componente importantíssima da análise. Partindo deste conceito, será discutida neste artigo a sua aplicabilidade no âmbito da anotação e recuperação de conteúdos multimédia.

Organização do Documento

Na **secção 2** são apresentadas as definições de conteúdo e contexto, segundo a perspectiva da análise de conteúdos. Na **secção 3** é discutida a sua aplicação actual no âmbito da multimédia, e no seu seguimento, a **secção 4** apresenta algumas sistemas e abordagens actualmente existentes. Na **secção 5** é analisada a aplicabilidade da contextualização à recuperação de conteúdos multimédia. Finalmente, nas **secções 6 e 7**, encontram-se as conclusões e as referências.

Conteúdos e contextos – Os conceitos da análise de conteúdos

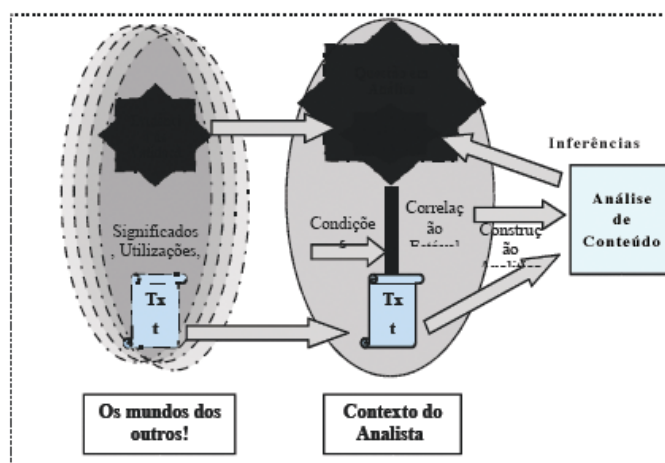
A necessidade de contextualização dos conteúdos é apresentada por Krippendorff [Krippendorff 2004] a partir da sua definição de conteúdo como algo que emerge do processo de análise de um “texto”² relativamente a um contexto particular. Esta abordagem fundamenta-se essencialmente nos seguintes aspectos que caracterizam os “textos”:

- os seus significados são sempre relativos a contextos, discursos e objectivos particulares;
- não têm qualidades independentes dos “leitores”, e portanto não têm um significado único que possa ser descoberto, identificado ou descrito;
- não “contêm” ou “possuem” os significados, uma vez que estes informam os leitores, invocam sentimentos e provocam mudanças comportamentais.

O contexto é aliás parte integrante da *framework* para a análise de conteúdos sugerida por Krippendorff (Figura 1).

Conteúdos e contextos em multimédia

Na área de multimédia o entendimento de conteúdo é sobretudo que este é inerente

Figura 1 - A framework da análise de conteúdo por Krippendorff

ao formato, daí ter-se apostado no desenvolvimento de algoritmos de processamento e extracção de características da informação audiovisual [Oliveira 1997, Zhao 2002]. O esforço efectuado tem-se centrado em conseguir uma representação objectiva e consensual do conteúdo do vídeo [Davis 1995].

No que se refere à questão propriamente dita da contextualização, esta tem sido abordada por diversas vezes na área de multimédia, mas sobretudo relativamente à temporalidade do vídeo. Davenport et al. [Davenport 1991], por exemplo, apresentam já o contexto como o significado adicional representado no *shot*³ com base na sua adjacência com outros *shots* ou relacionado com o domínio de conhecimento. Posteriormente, Davis [Davis 1995] fala do distanciamento do contexto de utilização relativamente à anotação utilizada pelos editores de vídeo. Este autor sublinha a influência da montagem na semântica do vídeo, e constrói uma linguagem para anotação icónica, mas que se destina unicamente a representar os aspectos semanticamente invariantes da informação, isto é, independentes de contexto.

Butler et al., [Butler 1996] definem também contexto, ordem e significado no sentido temporal do termo, apresentando o sistema LIVE. Este sistema destina-se à construção de sequências de vídeo com significado a partir de uma base de dados

contendo segmentos de vídeo textualmente anotados.

Abordagens e sistemas existentes

Nesta secção descrevem-se algumas aproximações que de formas diversas permitem reduzir a distância entre os contextos da anotação e pesquisa.

Ontologias

A criação de ontologias (<http://www.w3.org/2001/sw/WebOnt>) procura no âmbito da anotação garantir que conteúdos semanticamente semelhantes sejam cruzados, mesmo quando descritos por sujeitos distintos com vocabulários distintos. Isto permitiria por exemplo que uma anotação fosse pesquisada por critérios semanticamente semelhantes, mas não iguais.

No entanto, as ontologias não resolvem a questão dos diversos grupos de interesse que podem criar e pesquisar meta-dados segundo conceitos e objectivos distintos. Neste âmbito Shabajee et al. [Shabajee 2002] apresentam uma abordagem com base em comunidades de interesse, descrita no ponto seguinte.

Anotação comunitária

A identificação das várias comunidades de interesse, que poderão aceder ao um

determinado repositório de informação irá permitir ajustá-lo melhor às suas necessidades específicas. Shabajee et al. [Shabajee 2002] propõem ainda que essas comunidades efectuem as suas próprias anotações. Para resolver o problema da qualidade, fiabilidade e relevância permitem quatro modos de anotação, relacionados com diferentes tipos de acesso:

- **Comunidades de Confiança (Trusted):** organizações que fornecem e validam informação e que se consideram seguras sob o ponto de vista da validade e relevância.

- **Comunidades Moderadas:** organizações que fornecem e validam informação, sendo responsáveis pela sua própria moderação e administração, por exemplo através de um moderador de forma similar a um fórum moderado.

- **Anotações Abertas:** Podem ser feitas por qualquer utilizador, e ser moderadas ou não.

- **Anotações de Terceiros:** Possibilidade dos utilizadores produzirem sites externos com as suas próprias anotações, sobre os conteúdos do sistema, não existindo neste caso um controlo efectivo sobre essa informação.

A qualidade da informação a que os utilizadores terão acesso, estará dependente do tipo de anotação.

Normas e formatos com meta-dados

Apresentam-se de seguida algumas normas e formatos com meta-dados, que contribuem de forma importante para a uniformização da anotação.

DCMI - Dublin Core Metadata Initiative

O DCMI (<http://dublincore.org>) é um fórum aberto para o desenvolvimento de normas interoperáveis de meta-dados que suportem um conjunto alargado de objectivos e modelos de negócio.

Um dos princípios pelos quais esta norma se rege faz alusão à problemática dos contextos de utilização e anotação: “*As boas práticas para um dado elemento ou qualificador podem variar com o contexto, [...] O requisito de utilidade para a sua pesquisa não deve por isso ser esquecido*”. Os termos principais que são utilizados pelo DMCI são os seguintes:

- | | | | | |
|-----------|----------------|-------------|-------------|-----------------|
| • Título | • Contribuidor | • Cobertura | • Assunto | • Identificador |
| • Data | • Autor | • Língua | • Formato | • Editor |
| • Relação | • Tipo | • Direitos | • Descrição | • Fonte |

MPEG - Moving Picture Experts Group

O MPEG é uma família de normas não proprietárias de compressão de vídeo. Dentro destas, o MPEG-7 convencionou mecanismos para descrever a estrutura e a semântica de conteúdos multimédia. O objectivo deste formato é aumentar a eficiência do acesso à informação audiovisual e tornar possível a sua pesquisa e filtragem. A informação que pode ser guardada pelo MPEG-7 é a seguinte [Salembier 2001] (Figura 2):

O contexto de utilização é suportado por este formato, através do descritor para Interação do utilizador com o conteúdo. As preferências podem ser descritas para dife-

rentes tipos de conteúdo e formas de navegação, permitindo dependências do contexto em termos de temporais e espaciais.

O formato MPEG-21 tem como objectivo principal permitir o acesso universal aos conteúdos multimédia. Esta norma unifica a descrição dos ambientes de utilização, englobando-se aqui redes, terminais e condições de acesso, permitindo que um dado conteúdo se adapte dinamicamente face a determinadas circunstâncias de consumo [Koenen 2001].

O MPEG-21 permite ainda expressões sobre os direitos relativamente à propriedade intelectual, completando o MPEG-7, razão

Figura 2 - Informação que pode ser guardada nas descrições MPEG-7

Tipo de Descritor	Exemplos de Informação
Processo de criação e produção Utilização do conteúdo	director, título, etc. copyright, história de utilização, horário de transmissão,...
Armazenamento do conteúdo	Formato e codificação
Componentes espacio-temporais	Cortes, segmentação espacial, detecção do movimento,...
Propriedades de baixo nível Realidade capturada	Cor, texturas, timbres, descrição da melodia Objectos, eventos e a interacção entre eles
Formas de navegação alternativas Colecções de objectos	Sumários, variações,...
Interacção do utilizador com o conteúdo	Preferências e história de utilização

pela qual existem já sistemas que utilizam ambas as normas [Steiger 2003, Tseng 2004].

AAF - Advanced Authoring Format

O AAF [AAF 2002] foi lançado em 2000 e é uma norma para a pós-produção e autoria de conteúdos multimédia. Este formato permite que os criadores dos conteúdos troquem facilmente informação audiovisual e meta-dados entre aplicações e plataformas. O modelo do AAF suporta as seguintes categorias de meta-dados (Figura 3).

MXF - Material eXchange Format

O MXF [Pro-Mpeg 2002] é um formato não proprietário muito recente, fundamentalmente direccionado para a troca de conteúdos audiovisuais associados com dados e meta-dados.

Como a informação que pode ser guardada sob a forma de meta-dados é infindável, este formato permite filtrar o que é relevante para um determinado contexto operacional. Inclui os seguintes tipos de meta-dados: a estrutura de ficheiros, os próprios conteúdos, palavras-chave ou títulos, notas de edição, localização, tempo, data, versão, etc.

Modelos de domínio

Os modelos de domínio procuram representar a informação multimédia com conhecimento acerca do seu domínio. Estes modelos restringem o contexto de utilização, sendo sobretudo utilizados para a segmentação e/ou classificação.

Zhang et al. [Zhang 1994], por exemplo, utilizaram o modelo do domínio dos noti-

ciários televisivos para segmentar e identificar os vários segmentos vídeo que os compõem. Isto foi feito com base em conhecimento sobre a estrutura espacial e temporal típica deste tipo de informação.

Fisher et al. [Fisher 1995] procuraram classificar programas televisivos com base nos chamados perfis de estilo, um género de assinatura contendo aspectos característicos de uma determinada classe de programas.

Mais recentemente, Xie et al. [Xie 2003] apresentam algoritmos para a análise da estrutura de vídeos de jogos de futebol utilizando conhecimento do domínio. É com base nestes algoritmos que estes autores efectuam a segmentação temporal da informação e a classificação automática dos segmentos obtidos.

Pesquisas e anotações em formato audiovisual

Vários autores referem as limitações das anotações textuais quando utilizadas para representar uma série de aspectos que existem nos conteúdos multimédia [Davis 1995, Elmagarmid 1997], pelo que existem alguns sistemas que optaram por permitir anotações e pesquisas em formato audiovisual.

Davis et al. [Davis 1995], por exemplo, criaram uma linguagem de anotação icónica para o sistema *MediaStreams*, para descrever os aspectos objectivos do conteúdo do vídeo. Na área do áudio, Ghias et al. [Ghias 1995] permitem a recuperação de uma dada melodia simplesmente cantarolando-a (*by humming*).

Na área da imagem, o sistema QBIC da IBM (*Query By Image Content*) permite

Figura 3 – As categorias suportadas pelo modelo do AAF

Categoria	Descrição
Identificação e Localização	Permite identificar e localizar um dado elemento seja ele dados ou meta-dados.
Administração	Permite definir os direitos, o nível de acesso, classificações de segurança, etc.
Interpretação	Permite anotação manual, incluindo por exemplo artistas, organizações, etc.
Processual	Permite descrever a forma como os dados são "montados".
Relacional	Permite descrever relações entre dados e meta-dados.
Espacio-temporal	Permite descrever lugares e tempo, incluindo ângulos, coordenadas, datas, etc.

pesquisar bases de dados de imagens (<http://www.qbic.almaden.ibm.com/>). Esta pesquisa é efectuada quer por objectos, quer por imagens, utilizando propriedades como: cor média, histogramas, textura, forma, esboço, localização e desenho.

Contextos na recuperação de conteúdos

Aplicando o conceito de contextualização à recuperação de conteúdos observa-se logo à partida a existência de três contextos distintos:

- o do **criador** dos conteúdos, que os cria num dado contexto e com determinado objectivo;
- o do **anotador** dos conteúdos, que os anota num dado contexto e com determinado objectivo;
- e o do **utilizador** final que os pesquisa num dado contexto e com determinado objectivo.

Para a recuperação ser bem sucedida é preciso que exista pelo menos um contexto de anotação que coincida com o contexto de utilização, podendo considerar-se irrelevante o contexto do criador dos conteúdos. Este processo é contudo complexo, veja-se por exemplo um caso simples ilustrativo: digamos que o nosso utilizador, que por acaso é arquitecto, pesquisa a palavra “planta”. A primeira interrogação que surge é: Será que é uma planta de um edifício ou uma planta no sentido biológico do termo?

Mas as dificuldades não terminam por aqui. Será que o anotador teve em conta a possibilidade de os utilizadores do sistema pesquisarem as plantas dos edifícios? Qual

é que terá sido o contexto da sua anotação? Arquitectura? Ciências? O ideal seriam as duas, mas qual será o número de contextos previsível para os utilizadores do nosso sistema?

Abordagens para a aproximação dos contextos

Existem algumas abordagens que se podem conjugar para aproximar os contextos de anotação e utilização, nomeadamente:

- contextualizar o utilizador no contexto da anotação,
- contextualizar a anotação no contexto do utilizador,
- e de acordo com a *framework* da análise de conteúdo, validar aos resultados obtidos

Técnicas para Contextualizar o Utilizador no Contexto da Anotação

A contextualização do utilizador na anotação pode acontecer em momentos distintos:

- **antes da pesquisa**, reforçando, por exemplo, as mensagens visuais do nosso sistema e disponibilizando manuais *on-line*.

Partindo novamente do caso da pesquisa por “planta”, uma das alternativas seria, por exemplo, acrescentar uma breve introdução sobre os objectivos da anotação (biologia ou arquitectura), para o utilizador perceber logo à partida o seu contexto e aquilo que pode esperar como resultado.

- **durante a pesquisa**, por exemplo, encaminhando o utilizador com base num dicionário de sinónimos e sugerindo-lhe

alternativas, ou mesmo utilizando mecanismos de personalização.

No caso da pesquisa por “planta”, por exemplo, se a anotação do sistema incluir de facto os contextos de Arquitectura e Biologia, podem-se sugerir ao nosso utilizador as alternativas de pesquisa “vegetal” e “planta de edifício”, direccionando-o e permitindo-lhe compreender melhor o contexto da anotação.

- **depois da pesquisa** (Ver secção).

Contextualizar a anotação no contexto do utilizador

A contextualização da anotação pode também processar-se em três momentos:

- **antes da anotação:** Isto requer, por exemplo, a prévia identificação dos tipos de comunidades existentes e das suas necessidades de anotação, e construir a anotação com base nesta informação. A identificação das comunidades e a classificação dos utilizadores numa dessas comunidades, pode ser conseguida por exemplo através de inquéritos prévios e fazendo com que todos os utilizadores sejam registados.

Neste âmbito, podem-se ainda fazer uso de mecanismos de personalização e também permitir que os próprios utilizadores colaborem na anotação.

- **durante a pesquisa,** por exemplo, solicitando de forma explícita ao utilizador os objectivos da sua pesquisa. Neste âmbito, podem-se ainda utilizar dicionários para que, com base no perfil de utilizador, se tenha acesso a um conjunto termos relacionados.

- **depois da pesquisa** (Ver secção).

Validar os resultados da recuperação

A validação dos resultados obtidos pelo sistema permite não só aferir o sucesso da pesquisa, mas também afinar e enriquecer a anotação, possibilitando a aprendizagem do

sistema. Neste âmbito, podem-se por exemplo:

- realizar inquéritos para avaliação dos resultados periódicos ou mesmo *on-line*;
- solicitar a colaboração dos utilizadores no enriquecimento da anotação;
- e analisar a história de utilização do sistema, verificando, por exemplo, as tentativas dos utilizadores e os caminhos por estes adoptados.

Conclusões e trabalho futuro

A definição de contexto e conteúdo apresentada no ponto é aplicável à recuperação de conteúdos multimédia. O contexto é afluído no âmbito da multimédia, mas sobretudo no que se refere à sua temporalidade. Actualmente existem várias abordagens que permitem de formas diversas aproximar os contextos de utilização e anotação, mas em geral nesta área o conteúdo continua a ser tido como uma coisa inerente ao formato.

A combinação destas abordagens com alguns dos mecanismos referidos no ponto anterior pode efectivamente aproximar os contextos de utilização e anotação, e deste modo melhor os resultados das pesquisas. A validação dos resultados obtidos e a utilização desta informação para refinar e afinar o sistema é, neste âmbito, um aspecto importante a considerar.

Com base nisto, e como trabalho futuro, pretende-se desenvolver um protótipo para o arquivo de vídeo da faculdade utilizando algumas destas técnicas. A comunidade será fechada consistindo numa primeira fase nos professores e alunos da licenciatura de Cinema, Vídeo e Multimédia. Pretende-se deste modo elaborar inquéritos prévios para identificar as suas necessidades de anotação, verificar os resultados obtidos e solicitar a sua colaboração para a anotação do sistema.

Bibliografia

[AAF 2002] AAF Association, *Advanced Authoring Format Specification, Version V1.0.1*, 2002.

[Butler 1996] S. Butler, A. P. Parkes. "Automatic Vídeo Editing by Filmic Decomposition of Non- Filmic Queries". *Multimedia Technology and Applicatios*, Springer, 1996.

[Davenport 1991] Gloriaana Davenport, Thonas A. Smith, Natalio Pincever. "Cinematic Primitives for Multimedia". *Proceedings of IEEE Computer Graphics & Applications*, 1991.

[Davis 1995] Marc Davis. "Media Streams: An Iconic Visual Language for Vídeo Representation". *Reedings in Human-Computer Interaction: Toward the Year 2000*. Morgan Kaufman Publishers Inc., 1995.

[Dimitrova 2002] Nevenka Dimitrova, Hong-Jiang Zhang, Behzad Shahraray, Ibrahim Sezan, Thomas Huang e Avideh Zakhor. "Applications of Video-Content Analysis and Retrieval", *IEEE Multimedia*, 2002.

[Elmagarmi d 1997] Ahmed K. Elmagarmid, hatao Jiang, Abdelsalam Helal, Anupam Joshi e Magdy Ahmed. *Video Database Systems: Issues, products and Applications*, Kluwer Academic Publications, 1997.

[Fisher 1995] Stephan Fisher, Rainer Lienhart, Wofgag Effelsberg. *Automatic Recognition of Film Genres*. Technhical Report TR-95-006, University of Manhnheim, 1995.

[Ghias 1995] Asif Ghias, Jonathan Logan, David Chaberlin, Brian S. Smith. "Query By Humming". *Proceedings of ACM Multimedia' 95*, 1995.

[Koenen 2001] Rob Koenen. "From MPEG-1 to MPEG-21: Creating an Interoperable Multimedia Infrastructure", *ISO/IEC JTC1/SC29/WG11 N4518*, Dezembro 2001.

[Krippendorff 2004] Klaus Krippendorff. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology – Second Edition*. Sage Publications, 2004.

[Oliveira 1997] Inês Oliveira, Nuno Correia, Nuno Guimarães. "Image processing

Tecniques for Video Content Extraction". *Proceedings of 4th Dellos Workshop*, San Mineato, Itália, Agosto 1997.

[Pro-Mpeg 2002] Pro-Mpeg Fórum, "Working Together with MFX", 2002.

[Qun 2001] Li-Qun Xua, Jian Zhu e Fred Stentiford. "Video summarization and semantics editing tools." *Proceedings of Storage and Retrieval for Media Databases 2001*, vol. SPIE 4315, San Jose, EUA, 2001.

[Salembier 2001] Philippe Salembier, "MPEG-7 Multimedia Description Schemes". 748 *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*, 2001.

[Shabajee 2002] Paul Shabajee, Libby Miller. "Adding Value To Large Multimedia Collections Through Annotation Technologies And Tools: serving Communities Of Interest", *Papers Museums and the Web*, 2002.

[Steiger 2003] Olivier Steiger, Touradj Ebrahimi e David Marim'on Sanju'an. "MPEG-Based Personalized Content Delivery". *Proceedings IEEE Int. Conf. on Image Processing*, ICIP2003, 2003.

[Tseng 2004] Belle L. Tseng, ching-yung lin e John R. Smith. "Using MPEG-21 and MPEG-7 for Personalizing Video", *IEEE Computer Society*, 2004.

[Xie 2003] Lexing Xie, Peng Xu e Shih-Fu Chang. "Structure Analysis of Soccer Video with Domain Knowledge and Hidden Markov Models" *Elsevier Science*, 2003

[Zhang 1994] H. ZHANG, g. Yihong, S. Smoliar, T. Yong. "Automatic Parsing of News Video". *Proceedings of IEE ICMS'94 Conference*, 1994.

[Zhao 2002] Rong Zhao, William I. Grosky. "Content-Based Retrieval and Image Database Techniques", *Bridging the Semantic Gap- Part II*, Wayne State University, USA, 2002.

¹ Universidade Lusófona, Departamento de Ciências da Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação.

² Como *texto* entende-se um conteúdo qualquer, texto, imagem, vídeo, etc.

³ Como *shot* entende-se um segmento de vídeo contínuo, sem cortes ou quaisquer outras transições.

La eficacia del relato narrativo audiovisual frente al discurso persuasivo retórico

Jesús Bermejo Berros¹

La eficacia publicitaria se define por el grado de cumplimiento de los objetivos de comunicación de la campaña o el anuncio. Entre estos objetivos cabe citar el conseguir que la audiencia vea, procese y recuerde nuestra publicidad; lograr posicionar la marca en la mente del receptor o persuadirle en beneficio del producto entre otros.

Las variables que se han manipulado hasta ahora para alcanzar esos objetivos persuasivos han sido muy variadas y de diferente naturaleza: variables de ejecución del anuncio (tamaño; color; posición,...); variables de contenido (publicidad comparativa; humor; música; tipo de fuente y de mensaje,...); variables del receptor (implicación; motivación; habilidad; memoria;...).

Sin embargo, la investigación publicitaria no se ha ocupado hasta ahora del estudio de la eficacia de un tipo de contenido emergente en la actualidad: el spot narrativo. Este tiene el interés de articular el texto audiovisual publicitario como propuesta que pretende conectar con los esquemas narrativos del receptor. En la presente investigación presentamos el grado de eficacia de esta variable independiente en comparación con el de los spots no narrativos construidos éstos a partir de elementos retóricos. Como variable dependiente hemos considerado la actitud del sujeto hacia el anuncio que se ha manifestado como una variable moderadora que incide favorablemente hacia la actitud desarrollada hacia la marca².

1. Publicidad no narrativa vs publicidad narrativa

Durante muchos años la publicidad, a la vanguardia en el mundo audiovisual en la exploración y utilización de los recursos tecnológicos (efectos especiales; infografía; etc.), ha privilegiado el uso de éstos para crear impacto visual y sonoro de sus códigos. Todo ello desde una concepción de la publicidad

no como fenómeno de la cultura sino como pura herramienta del marketing, sin tomar en consideración la eventualidad de que profundizando en el sentido cultural y psicológico de los textos que pone en circulación obtendría una mayor eficacia comercial. Le ha interesado desde esta perspectiva la medida del recuerdo, de las actitudes en superficie (medidas a través de escalas de actitudes, el diferencial semántico y otros).

En este tipo de publicidad destacan los textos no narrativos que utilizan las fórmulas clásicas de apoyo en recursos visuales y sonoros y desde el punto de vista del contenido, comunican mera información sobre el producto, presentan retazos de vida o en muchos casos se construyen como puros ejercicios retóricos y poéticos interesados en explotar elementos meramente de recuerdo e impacto emocional por condicionamiento clásico.

Veamos tres ejemplos de spots No Narrativos:

NoN4: Nokia:

Vemos la imagen de unas motos por un circuito en un espacio no natural, abstracto, de videojuego. A continuación vemos unas figuras animadas recorriendo un laberinto en un videojuego. Después, la imagen de un teléfono Nokia y una voz en off: <<Nokia, descarga tus juegos>>.

NoN9: Amena: Un joven va por la calle bailando al ritmo de una música en off. Tiene un cartel en la mano con el color verde corporativo de la compañía de telefonía Amena. Le da la vuelta y lo muestra. Se ve una persona animando con una camiseta de fútbol. Se oye la frase <<¡España, campeona del mundo!>>. En el plano siguiente, en otro lugar, una chica

también bailando. Muestra un cartel con una foto de Marte. Se oye <<El hombre llega a Marte>>. En el plano siguiente otro joven bailando. Muestra en su cartel tres embarazadas. Se oye: <<España triplica su índice de natalidad>>. En el último plano vemos un teléfono móvil. Se oye: <<A partir de hoy Amena te trae todo lo que pase cuando pase>>.

NoN15: Cortefiel: Una mujer sentada en un sofá mira a cámara y dice <<¿Qué hay detrás de la moda?>> Vemos una serie de planos estéticos (telas al viento; imágenes del mar; jóvenes saliendo en la noche;...). Una voz en off va diciendo <<hay misterio, equilibrio; hay color, y diseño para llevar>>. En el último plano volvemos al sofá del principio donde la mujer dice <<hay un lugar donde sólo cabe la moda: Cortefiel y tú>>.

Estos tres spots estas contruidos por medio de elementos retóricos que nos presentan una ventaja producto o/y un beneficio consumidor. Los teléfonos móviles Nokia incorporan juegos; Amena te permite estar informado desde internet. En Cortefiel tienes todo aquello que tú necesitas en moda.

En los últimos tiempos asistimos a la aparición de un número, en significativo aumento, de spots contruidos como textos narrativos, es decir, dotados de una estructura narrativa mínima (en el sentido greimasiano).

Los spots narrativos tienen como propuesta central un relato susceptible de conectar con el receptor mediante la evocación de algún esquema narrativo referido bien a algún relato vivido, bien imaginado o/y posible, bien deseado.

Veamos un ejemplo de spot narrativo:

N3: Peugeot 206.

(1) Enunciado de estado (S).
Situación de Partida para un Sujeto A.

Un joven indio tiene un coche.

(2) Enunciado transformativo (Tr):
El joven golpea su coche

reiteradamente contra un muro de tal manera que se va deformando. Lo hace con la intención de darle un aspecto al coche bien preciso. Abre una revista en la que aparece la fotografía de un Peugeot 206 y vemos en segundo plano el coche deformado. El joven sonríe mostrando su satisfacción pues hay una gran similitud entre el aspecto que ha adquirido su coche tras los golpes y la fotografía. Entendemos entonces que la intención que guiaba la acción del joven no era la de abollar su coche sino que su motivación podemos formularla como <<ya que no puedo tener un Peugeot 206 me “construyo” uno>>.

(3) Enunciado de estado (S').
Situación de llegada para el Sujeto A, transformado ahora en A'.

Vemos al joven paseándose orgulloso por la concurrida ciudad con su “nuevo” coche acompañado de un grupo de amigos. Aparecen contentos y se mueven al ritmo de la música.

En este breve relato, el Sujeto A tiene un deseo (conducir un Peugeot 206). En su situación de partida (1) no tiene un Peugeot 206 pero lo quiere. Para ello pone en marcha una acción intencional. La acción transformativa (Tr) de abollar la chapa de su coche le lleva a un nuevo estado (3) que cierra el ciclo narrativo por cuanto ha permitido alcanzar el objetivo de partida como lo indica su muestra de satisfacción con el nuevo estado. Ahora “si tiene un Peugeot 206”. Por tanto la acción que se produce en (2) tiene el estatuto de Acontecimiento narrativo pues ha engendrado, entre (1) y (3), una transformación que ha afectado al Sujeto A haciéndole cambiar de un estado (S) a otro (S'), siendo éste último la satisfacción de su Objeto de deseo. En el paso del Sujeto A (de insatisfacción) a su nuevo estado transformado de Sujeto A' (de satisfacción) el producto ha tenido un papel mediador fundamental.

Este tipo de spots narrativos, al utilizar tanto mecanismos inductores ya presentes en la vida y cultura cotidianas del hombre

(desear, querer, poder,...) que le llevan a proyectar su acción en estados futuros más completivos, como situaciones asimismo susceptibles de producirse en nuestro mundo diegético, resulta pertinente para inducir y activar un proceso de elaboración cognitiva en el receptor que puede conducirlo a elaborar los argumentos contenidos en el mensaje publicitario. De esta forma, al provocar en él un aumento de la elaboración del texto, la probabilidad de influir sobre sus actitudes es mayor, como se postula desde las teorías de la persuasión actuales (por ejemplo, el ELM de R.E. Petty y J.T. Cacioppo)³. En este caso, los spots narrativos, desde la óptica publicitaria y marketiniana serían un buen recurso para mejorar la actual eficacia publicitaria. No obstante, no nos interesaremos aquí por esta vertiente de interés para el marketing, sino por aquella que se interroga por las razones epistemológicas que afectan al conocimiento del texto, al funcionamiento de sus estructuras, al sujeto, en la construcción de la persona (de su *self*, de sus representaciones, su imaginario, etc.). Nos interesa así la eventual eficacia del spot narrativo por cuanto sería una forma privilegiada de conectar el mundo del texto y el mundo del lector (de sus creencias, opiniones, representaciones, scripts y comportamientos). Postulamos asimismo que es, en los intersticios de ese encuentro, donde aparecen y pueden ser observadas las diferencias hombre/mujer en general, y la diferencia sexual en particular. Partiendo de esta hipótesis general diseñamos una investigación en la que exploramos alguno de los componentes de ese encuentro y configuración textual.

2. Metodología⁴

2.1. Hipótesis

1. Los spots narrativos se recuerdan mejor que los no narrativos.

2. Las actitudes hacia los spots narrativos son más positivas que hacia los no narrativos.

3. Existen diferencias entre hombres y mujeres en la percepción de los spots narrativos.

2.2. Sujetos.

185 sujetos, chicas y chicos, estudiantes universitarios. Edades: 19-25 años.

2.3. Técnicas y procedimientos experimental.

Los sujetos participan en dos sesiones experimentales de 1 hora y 30 minutos cada una de ellas⁵. La segunda sesión tiene lugar una semana después de la primera.

2.3.1.- Primera sesión:

a) Visionado de un bloque de 23 spots. La duración total del bloque es de 9'16".

Nomenclatura y número de orden de presentación de los spots del Bloque I:

S = Spot narrativo de Seducción;

NoN = Spot No narrativo.

S1 = Sandoz

NoN 2 = Samsung TV

NoN4 = Nokia 3410

S5 = Martini

No N6 = Pontomatic

NoN7 = Kinder

S8 = Buckler sin

NoN9 = Amena

N10 = Saab 93

NoN11 = Caldo Gallina Blanca

N = Spot narrativo excluidos los de Seducción;

S12 = Panasonic

NoN13 = Big Mac McDonald's

NoN15 = Cortefiel

S16 = Crunch

NoN17 = Patés de jabugo Sanchez Carbajal

N18 = Flex

NoN19 = Contexta A3

S20 = Nescafé

NoN21 = Mascara Maybelline

N22 = Galletas bisc & Twik

NoN23 = Antenas telefonía móvil

La duración total del bloque I es de 9 minutos y 16 segundos.

La duración del bloque de spots narrativos (S+N1) es la misma que la del bloque de spots No narrativos (NoN).

b) Tras el visionado del bloque de spots I, los sujetos cumplimentan un cuestionario en el que se incluyen una serie de cuestiones referidas al bloque de spots I que acaban de ver. Con ellas se pretenden indagar los siguientes indicadores: recuerdo inmediato; gustos; preferencias y rechazos.

2.3.2.- Segunda sesión (una semana después):

a) Prueba de recuerdo diferido del bloque I de spots.

b) Visionado del bloque II de spots, en el que hay 7 spots de tres categorías (R, S, N). La duración total del bloque es de 3'29".

Nomenclatura y número de orden de presentación de los spots del Bloque II:

R = Roles de género

S = Spot narrativo de Seducción

N = Spot narrativo excluidos los de Seducción.

R24 = Scotch Brite

R25 = Nike

R26 = Fairy Ultra

S27 = Chicle Orbit

N28 = Fanta

S29 = Breil

N30 = Coca-cola.

c) Por último, los sujetos cumplimentan en esta Segunda sesión experimental un cuestionario referido al bloque de spots II: actitudes, categorización y opiniones.

La distinción, en el bloque II de esta investigación, dentro de la categoría genérica de spots narrativos, entre las categorías de spots R (Narrativos de Roles de género), S (Narrativos de Seducción) y N (Narrativos excluidos los de Seducción y los R), encuentra su justificación tanto en el hecho de la significativa presencia en la publicidad actual de cada uno de ellos, en sus diferencias de contenido, como en los resultados e hipótesis de investigaciones anteriores.

En los spots R, se intentan neutralizar los roles de género tradicionales. En unos casos se procede mediante la presentación de los roles invertidos. Tal es el caso de los spots R24 y R26 donde es el hombre quien lava la vajilla y la mujer quien sanciona el resultado. En otros casos se anula la diferencia

presentando al hombre y a la mujer en actividades en igualdad como en el spot R25 donde hombre y mujer compiten entre sí en una actividad deportiva sin destacar el uno sobre el otro. El interés aquí es conocer si esas presentaciones publicitarias provocan reacciones en los sujetos por cuanto estos spots rompen con los estereotipos clásicos de género.

Los spots narrativos N se caracterizan por narrar cualquier tipo de relato exceptuando los de contenido R o S. He aquí dos ejemplos de spots narrativos N:

N14 (Adidas): unas zapatillas de deporte Adidas corren solas por la calle. Se oyen los gestos de esfuerzo de alguien. Las zapatillas se detienen y sale un caracol. Vuelve a meterse en la zapatilla y sigue corriendo. El "personaje" al que oíamos resoplar de esfuerzo era el caracol.

N18 (Flex): El dependiente de una tienda de cámara de fotos dice "usted lo que necesita es una cámara de fotos Reflex". Al decir esto todo el mundo cae en un profundo sueño. Una voz en off dice que todas aquellas palabras que evocan la marca Flex provocan un profundo y placentero sueño. Aparece impreso el slogan: Un dos, "Flex" (Descansa).

Por último, la *seducción*, una categoría muy utilizada en publicidad desde hace varias décadas, también aparece abundantemente hoy en forma de relatos audiovisuales. El análisis de la seducción presenta un interés especial en la indagación de la diferencia sexual si tomamos en cuenta los datos que habíamos recogido en una investigación anterior y que indicarían que se trata de uno de los territorios en los que aparecen diferencias entre el hombre y la mujer en la configuración de los textos narrativos audiovisuales (Bermejo y Couderchon, 2002)⁶.

La seducción la entendemos aquí en sentido amplio en esa relación hombre/mujer en la que interviene la atracción del otro, el erotismo, etc. Sin ser una clasificación ni

mucho menos exhaustiva, he aquí tres tipos de los que incluimos en esta investigación:

a) Seducción compartida o bidireccional.

He aquí tres ejemplos:

S5: (Martini): Una seductora mujer aparece en un balcón regando un limonero. Abajo, en la calle, sentados en la terraza de un bar, un grupo de amigos, chicos y chicas miran a la joven. Se incorpora al grupo un chico. El también dirige su mirada hacia ella. En ese momento ella le hace un gesto. Ambos se sonríen. Los otros les miran. El joven les muestra un limón. Vemos unos vasos de Martini con limón. Los jóvenes brindan con Martini entre ellos. Se ríen y disfrutan del momento. Aparece el slogan: *Viva la vita*. Alguien coge un limón de un limonero.

S27: (Orbit): En una cafetería. En una mesa dos chicas miran a un chico sentado en otra mesa. Una le dice a la otra <<ves no está nada mal. Voy a decirle algo>>. Se levanta y se dirige hacia el chico. Le dice algo al oído. Sonrisas de complicidad. Elle le pasa por debajo de la mesa un paquete de chicles Orbit. Él lo abre y coge uno.

En los spots de *seducción compartida* la acción es bidireccional en el sentido de que ambos participan y responden a la acción seductora del otro.

b) Seducción rechazada o malinterpretada.

He aquí dos ejemplos:

S8: (Buckler): Una mujer espera el autobús en la parada. Llega un hombre y espera también cerca de ella. En silencio, ambos miran hacia el frente sin cruzar sus miradas. De repente un autobús pasa delante de ellos. Él comienza a emitir gruñidos de satisfacción que van en aumento a medida que el autobús se desplaza delante de ellos. El sigue con la mirada al autobús, de tal modo que va girando su cabeza lo que hace que pase su mirada por ella al tiempo que

emite sus gruñidos y hace gestos de satisfacción. Ella le da un tortazo. En la publicidad que aparecía en el autobús se anunciaba la cerveza Buckler. Los gestos de él estaban asociados al placer de la cerveza que le evocaba la visión del anuncio en el autobús. Ella, sin embargo, los había interpretado como intentos de establecer un contacto de naturaleza sexual.

S16: (Crunch): Un hombre está haciendo pesas en su piso. En el piso de enfrente hay dos chicas. Él les guiña un ojo y les hace gestos mientras sigue con las pesas. Ellas no se sienten atraídas por él. De repente una de ellas coge los cereales Crunch y al comer una cucharada el crujido es tan fuerte que las ondas sonoras rompen algo en la casa de él. Al darse cuenta de ese efecto las dos comen y comen Crunch de tal modo que todo en la casa de él se rompe y salta en mil pedazos. Él ya no aparece seguro y fuerte como al principio sino frágil, débil y atemorizado. Ellas ríen y disfrutan con la situación.

En los spots de *seducción rechazada o malinterpretada*, a diferencia del caso anterior, o bien el que inicia la seducción no es correspondido o bien hay una mal interpretación de las acciones del otro de modo que la seducción compartida no sólo no se produce sino que hay un rechazo explícito de alguna de las personas implicadas en las acciones de seducción.

c) Seducción no compartida o unidireccional. He aquí un ejemplo:

S20 ((Nescafé): Es de noche. Un joven se prepara un café Nescafé. Sale a la terraza de su casa. Hay un patio muy grande con las ventanas de muchas casas en silencio. Todas las luces están apagadas. Mira hacia una ventana precisa. Su café está humeante y sopla en dirección hacia esa casa como para dirigir su aroma hacia ella. El efecto inmediato es que la luz se enciende

y el chico puede ver a una chica desplazarse por la habitación y dirigirse al cuarto de baño donde se desnuda para entrar en la ducha. Él está contento. Sonríe. De repente las luces de las otras casas también comienzan a encenderse una tras otra. Aparece gente. Vuelve el ruido y las voces. Él deja de sonreír. Parece contrariado. Esconde su café. Su aroma ha sido el “responsable” de haber despertado también al vecindario. La chica, en ningún momento, se había apercebido de la presencia de él. No hay ningún tipo de contacto entre ellos.

En los spots de *seducción unidireccional* la acción seductora de un sujeto no recibe respuesta alguna (ni de aceptación ni de rechazo) del otro sujeto al que dirige su acción.

3. Resultados

Sin entrar en el detalle de los datos y análisis estadísticos, presentaremos solamente aquí los resultados globales que se desprenden de ellos para cada una de las tres hipótesis:

3.1. Recuerdo inmediato y diferido:

Tomados en conjunto, es decir, todos los spots narrativos por un lado y todos los no narrativos por otro, ambas categorías de spots generan índices de recuerdo similares, tanto en recuerdo inmediato como diferido (una semana después). Dicho de otro modo, los spots no narrativos están contruidos con claves que también generan recuerdo.

Sin embargo, considerados de forma individual, es decir, tomando los índices de recuerdo de cada uno de los spots por separado, observamos que algunos spots narrativos concretos destacan muy significativamente sobre los no narrativos. Por ejemplo, el spot N3 (Peugeot 206) es el más recordado tanto en hombre como en mujeres.

3.2. Gustos y preferencias (actitudes):

a) Las actitudes hacia los spots narrativos son mucho más positivas que hacia los no narrativos tanto en hombres como en mujeres

de forma estadísticamente muy significativa (Nivel de significación <.001).

b) Respecto al spot que más gusta, el N3 (Peugeot 206), tanto hombres como mujeres lo destacan porque <<narra una historia original y divertida>>.

c) Justificación de las Preferencias: Las categorías más citadas por hombres y mujeres para elegir los spots son (en porcentajes de mayor a menor): *original; divertido; gracioso; buena música; buena idea*.

d) Los spots que menos gustan, tanto a hombres como mujeres, son aquellos no narrativos que se limitan a presentar un ventaja producto (NoN19; NoN11) o utilizan una retórica clásica (NoN15). El spot que menos gusta es el de *Contexta A3* (NoN19), seguido del spot de *Caldo de Gallina Blanca*. El de *Cortefiel* (NoN15) aparece en tercer lugar junto al NoN *Antenas de telefonía móvil*. Con relación a todos ellos los sujetos dicen que no les gustan porque <<son los de siempre>> <<no aportan nada>> <<aburren>>.

e) Justificación de los Rechazos: Las categorías más citadas por hombres y mujeres para rechazar los spots son (en porcentajes de mayor a menor): *poco original; aburrido; simple; soso*.

3.3. Diferencias entre hombres y mujeres:

a) Hombres y mujeres no difieren en la percepción de los spots no narrativos.

b) En cuanto a los spots narrativos de género (spots R), hay una similitud entre hombres y mujeres en la percepción de las categorías y estereotipos diferenciales tradicionales (en cambio, hace años, los hombres estaban más inclinados por spots de coches y las mujeres por moda o perfumes, etc., lo que provocaba efectos diferenciales en el recuerdo).

Este resultado indicaría que las diferencias en los estereotipos de género tiende a mitigarse en esta nueva generación, de la que los estudiantes universitarios representan una de sus categorías (y una de las “avanzadillas” en el cambio de estereotipos).

c) Sin embargo, si aparecen diferencias significativas entre hombres y mujeres en la percepción de los spots narrativos de seducción. Así, las mujeres recuerdan más

spots narrativos de seducción que los hombres.

4. Discusión y conclusiones

1. La conclusión fundamental de esta investigación es que los spots narrativos tienen un alto grado de eficacia publicitaria comparados con los spots no narrativos basados en construcciones retóricas cuyo objetivo es la presentación de una ventaja-producto o un beneficio-consumidor.

El grado de recuerdo ha sido tradicionalmente uno de los índices utilizados para evaluar la eficacia publicitaria. Podría argumentarse que, en la presente investigación, los spots narrativos no serían tan eficaces por cuanto los niveles de recuerdo global que provocan son similares a los de los spots no narrativos. Sin embargo, el recuerdo no es el mejor indicador para evaluar la eficacia publicitaria por cuanto es un indicador de superficie. No obstante, los spots individuales más recordados son los narrativos. Dicho esto, los argumentos que muestran el interés publicitario de los spots narrativos se manifiesta en dos indicadores de mayor profundidad. Por un lado, en los grados de elaboración cognitiva superiores a los que da lugar. La publicidad no narrativa, con el uso de recursos retóricos visuales y sonoros, con el despliegue de una atractiva estética, recurriendo al *clíncher*, obtiene del sujeto que siga preferentemente una ruta de procesamiento periférico² y, gracias a la repetición publicitaria, crear condicionamiento y recuerdo simple. En cambio, los spots narrativos al conectar con los esquemas previos del sujeto, de su vida y cultura cotidiana, son susceptibles de provocar un procesamiento más central y por tanto más profundo de los argumentos del mensaje publicitario.

En segundo lugar, un argumento suplementario en beneficio del spot narrativo, es el grado de eficacia publicitaria de los spots narrativos que se manifiesta en que generan claramente actitudes significativamente más positivas que para los spots no narrativos. Ello es relevante si tenemos en cuenta que conseguir que el sujeto tenga una actitud positiva hacia la marca es una vía privilegiada para que genere a su vez una actitud positiva hacia la marca⁷.

2. Esta investigación arroja también resultados interesantes sobre las diferencias hombre/mujer en su manera de procesar la publicidad.

Dos resultados podrían hacernos pensar que las diferencias de género no existen por cuanto:

a) No se manifiestan en la percepción de los spots no narrativos.

b) Si comparamos los resultados de esta investigación con aquellos de décadas pasadas observamos que las diferencias entre hombres y mujeres, en cuanto a los estereotipos clásicos de género, tienden a mitigarse con el paso de los años. Los jóvenes estudiantes universitarios, que constituyen una avanzadilla de los cambios sociales en los estereotipos de género, muestran claramente esta tendencia.

Ahora bien, el que las diferencias tradicionales se desdibujen no quiere decir que tiendan a desaparecer. Bien al contrario, se mantienen a lo largo del tiempo pero transfiguradas unas veces, modificadas otras (lo que no excluye incluso la aparición de nuevas diferencias). Un ejemplo de que la diferencia sexual persiste hoy lo hemos hallado en la percepción diferencial de los spots narrativos.

Puede parecer sorprendente que en esta investigación las mujeres recuerden más spots de seducción que los hombres. La explicación de esa diferencia hay que buscarla en la diferente concepción que existiría entre ellos respecto a las relaciones de seducción. Como apoyo a esta interpretación cabe citar una investigación anterior con relatos cinematográficos en la que habíamos descubierto que, en la relación entre los hombres y las mujeres, siendo un tema importante para los jóvenes de estas edades entre 18 y 25 años, había una concepción distinta de esa relación entre hombres y mujeres. En la seducción se incluyen, para ellas, sobre todo componentes afectivos de romanticismo, de relación de pareja, (etc.), mientras que para ellos sobresale un componente fundamental de sexo (Bermejo y Couderchon, 2002). Este factor diferencial sería el que también se estaría manifestando en este otro tipo de relato audiovisual como es el publicitario de la presente investigación. En los spots narrativos de seducción

seleccionados aquí aparecen situaciones propias de seducción y no de carácter sexual explícito. Por tanto, su contenido narrativo está más cerca de las percepciones y las representaciones de la seducción de las mujeres que las de los hombres, según la distinción que hemos establecido a partir de la investigación anterior. Ello explicaría el que ellas tuvieran un nivel de elaboración cognitiva mayor de los spots de seducción y por tanto mayores índices de recuerdo.

3. Los relatos y las narraciones son parte de nuestra cultura, de nuestros intercambios sociales. El relato aparece cuando el acontecer de la cotidianidad se ve alterado en algún sentido y aparece el interés por dar cuenta de ello, bien porque transgrede lo habitual, bien porque lo enriquece de algún modo. Los relatos de la realidad, que encontramos en los intercambios sociales (las anécdotas, los “chismes”), las narraciones que nos presentan los informativos o los relatos del cine o la publicidad, comparten todos ese principio de alteración de lo “normal” para dar paso a algo “nuevo”, “distinto” o incluso “excepcional”. Cuando alguien asiste a una sala de cine desea que el relato que ve en la pantalla le sorprenda, le emocione, le haga salir, de alguna forma, de su cotidianidad. Pues bien, lo que muestran los sujetos en la presente investigación es que los spots narrativos tienen eficacia publicitaria porque ponen en marcha mecanismos similares a los

que intervienen en otras formas de relato presentes en los *media*. A nuestros sujetos los spots que les gustan son aquellos que les sorprenden, les entretienen, les cuentan algo que tiene que ver con ellos mismos, con su vida, con sus deseos, sus anhelos y sus esperanzas. Si rechazan un determinado tipo de spots No narrativos es porque les parecen aburridos y no les *cuentan* nada que les afecte. La retórica y el *clincher* que manejan, en una cultura saturada de todo ello, no les sorprende ni atrae. Buscan otra cosa y los relatos cumplen en parte esa función.

Por tanto, el spot narrativo es eficaz por cuanto consigue conectar con los aspectos culturales del espectador, siendo definida la cultura no como algo colectivo que trasciende al individuo sino, por el contrario, como la manifestación en cada sujeto individual de unos patrones de vida que nos identifican como miembros de un colectivo y que al mismo tiempo nos construyen como personas.

En definitiva, el spot narrativo nos ha revelado aquí su eficacia e interés porque permite conectar, a través del relato que exhibe, con el mundo narrativo previo del sujeto. Si el relato publicitario es una ficción, una puesta en escena del producto, y el mundo del espectador en cambio está ubicado en lo real, la narración audiovisual permite un encuentro e intercambio entre ambos mundos.

Bibliografía

Bermejo Berros, J. La influencia de la cultura y la personalidad en la respuesta publicitaria del sujeto. *Publifilia. Revista de Culturas Publicitarias*. 2001, 4-5, 23-35.

Bermejo Berros, J. Los límites de la persuasión publicitaria: entre la seducción y la propaganda. In R.Eguizábal Maza (Ed.). *Perspectivas y análisis de la comunicación publicitaria*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. 2004

Bermejo Berros, J. *Los marcadores de la diferencia entre hombres y mujeres en su encuentro con los relatos audiovisuales publicitarios*. Actas del II Congreso de Análisis Textual *La Diferencia Sexual*. Madrid. Universidad Complutense. 15-19 de noviembre. CD-ROM. 2004

Bermejo Berros, J. y Couderchon, P. Cine, género e identidad: encuentros y “desencuentros”. *Trama & Fondo*. 2002, 13, 95-105.

MacKenzie, S.B. y Lutz, R.J. An empirical examination of the structural antecedents of attitude toward the ad in an advertising pretesting context, *Journal of Marketing*, 1989, vol.53, 48-65.

Petty, R.E. y Cacioppo, J.T. *Communication and persuasion. Central and Peripheral Routes to Attitude Change*. New York: Springer Verlag. 1986.

² Bermejo Berros, J. (2001) La influencia de la cultura y la personalidad en la respuesta publicitaria del sujeto. *Publifilia. Revista de Culturas Publicitarias*. 4-5, 23-35.

³ Petty, R.E. y Cacioppo, J.T. (1986) *Communication and persuasion. Central and Peripheral Routes to Attitude Change*. New York: Springer Verlag.

Bermejo Berros, J. (2004). Los límites de la persuasión publicitaria: entre la seducción y la propaganda. In R.Eguizábal Maza (Ed.). *Perspectivas y análisis de la comunicación publicitaria*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

⁴ Equipo de Investigación que participó en la aplicación de las pruebas del procedimiento experimental y en una parte del análisis de resultados: Esther Sampol Bibiloni; Ana Espinosa de Frutos; Mar Coca Ulloa; Marta Ruiz Peña; Benedicto de Miguel Rodríguez; Jaime Rodríguez Sosa; Miguel Usera Ballester; Laura Castillo Sánchez.

Agradezco a Elias García Ledo su apoyo técnico en la edición de los vídeos de la investigación.

⁵ Todos los spots citados en esta investigación pueden verse en: Bermejo Berros, J. (2004). *Los marcadores de la diferencia entre hombres y mujeres en su encuentro con los relatos audiovisuales publicitarios*. Actas del II Congreso de Análisis Textual *La Diferencia Sexual*. Madrid. Universidad Complutense. 15-19 de noviembre. CD-ROM

⁶ Bermejo Berros, J. y Couderchon, P. (2002) Cine, género e identidad: encuentros y “desencuentros”. *Trama & Fondo*. 13, 95-105.

⁷ MacKenzie, S.B. y Lutz, R.J. (1989) An empirical examination of the structural antecedents of attitude toward the ad in an advertising pretesting context, *Journal of Marketing*, vol.53, 48-65.

Bermejo Berros, J. (2001). Cf. nota 1.

¹ Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid.

Portugal / Brasil: a telenovela no entre-fronteiras

Maria Lourdes Motter, Maria Ataíde Malcher¹

A “colonização pelo colonizado” aconteceu fortemente na exportação de telenovelas brasileiras para a Europa. Em Portugal não foi diferente. Há registros que apontam essa passagem e interesse por parte dos portugueses pelo produto ficcional brasileiro. Em uma descomprometida verificação de turistas brasileiros nota-se, em restaurantes e hotéis, a televisão ligada e a telenovela sendo assistida pelos locais – os índices de audiência comprovam esse interesse.

Não há como desprezar o rompimento de barreiras favorecido pelas facilidades tecnológicas (grandes redes de comunicação, transmissão via cabo/ satélites) a dados e programações que transitam em tempo real, incluindo os noticiários, mas também as ficcionais e de lazer.

A intenção deste estudo é investigar o quanto a cultura local reage frente à presença de produtos importados em termos de aceitação e/ou rejeição, influência e estímulo para criação e comercialização da programação ficcional televisiva. Se no passado o Brasil exportava telenovelas para Portugal, e metaforicamente era o ‘colonizado colonizando o colonizador’, hoje temos uma proposta concreta que tenta reverter essa situação, quando o Brasil põe no ar uma telenovela portuguesa.

Tomamos conhecimento da emergência da telenovela *Olhos D’Água* em Portugal, inclusive do seu sucesso, obscurecendo a, até então, hegemônica telenovela brasileira.

O que torna um produto hegemônico? O local tem preferência para os nativos? Qual o interesse que poderá gerar uma telenovela portuguesa, num país que se caracteriza pela excelência do produto? Que inovações promete a telenovela portuguesa? Que trocas ela promove com a brasileira? Ou, que apropriações ela faz do formato brasileiro?

Fazer uma análise da telenovela *Olhos D’Água*, nestas primeiras semanas de exibição no Brasil, seria precipitado, mas é a

questão que nos propomos: registrar a recepção desse novo produto ficcional quanto à inserção de um novo horário na grade televisiva (16h), e observar o quanto ela traz imbricada ou não a linguagem da telenovela brasileira.

Olhos D’Água, estréia no Brasil no dia 19 de janeiro, na TV Bandeirante (BAND), às 16h. Faz parte da nova estratégia da emissora, iniciada em 2000, com o objetivo de disputar *posições de liderança*². No Brasil, o *ranking* de audiência das emissoras tem como líder a Rede Globo de Televisão (Globo) desde a década de 70, seguida pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Nesse contexto, a disputa pelo terceiro lugar é algo almejado pelas demais emissoras que integram as televisões de canal aberto no Brasil.

No caso da BAND, sua estratégia na busca de audiência recai na diversificação, já que durante anos, apostou em um único segmento: o esporte. Ao decidir pela mudança com o objetivo de tornar-se mais competitiva percebe a necessidade de apostar em outros segmentos e é isso que tem feito: investido em contratações de apresentadores, diretores e estabelecido parcerias com produtoras como a NBP³.

Tendo se caracterizado como emissora voltada aos esportes resgata sua participação na teledramaturgia em 2004. Apesar de ter inaugurado sua participação no gênero teledramatúrgico em 1967, suas investidas foram assistemáticas a exemplo das demais emissoras nacionais, que não possuem tradição na produção e mesmo veiculação sistemática de telenovelas. Isto, se comparado à emissora líder que é hegemônica nesse segmento. Para esse retorno escolheu duas obras de ficção de grande audiência em Portugal, país de origem da produção, *Olá Pai!* e *Olhos D’Água*. A primeira, categorizada como série, estreou no dia 18 de janeiro (2004), às 19h. Já a segunda, objeto principal deste texto, refere-se a uma teleno-

vela e teve, como mencionado anteriormente, sua estréia no dia seguinte a essa série⁴.

Como parte da estratégia, ou por precaução, a BAND pretendendo atrair outro público que não aquele cativo do horário nobre⁵, lança *Olhos D'Água* no horário vespertino lembrando o início da telenovela no Brasil. Início marcado pela veiculação dessa ficção em faixas horárias propícias a donas-de-casa quando ainda a telenovela era considerada como produto de menor prestígio na grade das emissoras e, portanto, restrita ao horário vespertino não comprometendo assim a programação da emissora. Era o começo de uma história ainda distante do hábito cotidiano, inaugurado em 1963, com a primeira telenovela diária 2-5499 *Ocupado*, uma adaptação de obra argentina que respeitou o texto de origem.

A história da teledramaturgia no Brasil é rica em tentativas, erros e acertos. Até a sua consolidação foram várias as investidas nesse gênero que, no começo, seguia os moldes das produções latino-americanas tendo seus textos origem na Argentina, no México e em Cuba. Mesmo quando escritos aqui, seus roteiristas, muitas vezes provenientes desses países, mantinham forte ligação com o estilo cunhado por esses textos latinos. Tais fatores determinavam a produção das telenovelas como obras distantes da realidade brasileira.

Nessas mais de quatro décadas, o Brasil já possui uma teledramaturgia consolidada e essencialmente nacional, o que lhe vale estar entre os respeitados produtores e exportadores desse gênero ficcional. Exportando, com grande sucesso, suas telenovelas para inúmeros países, Portugal figura entre um dos maiores consumidores, o que provocou um movimento contrário à colonização. De colonizados, através das obras ficcionais brasileiras, passou a “colonizar” o país descobridor e colonizador do Brasil. De colônia que se mirava nos modelos vindos da matriz européia, as telenovelas brasileiras levaram para Portugal os costumes, a fala, o ritmo, o jeito próprio brasileiro. Esse momento pode demonstrar o esforço de inversão do fluxo de consumo cultural, já que esse cotidiano totalmente brasileiro toma conta dos lares portugueses e torna-se modelo para os hábitos lusitanos. Interferência direta

em outra cultura que apesar de mãe se vê invadida pela presença marcante da brasilidade. São vários os exemplos da apropriação do cotidiano brasileiro no dia-a-dia português.

Mas o tempo foi passando e a hegemonia das telenovelas brasileiras foi interrompida. Em 2001, com a estréia de *Olhos D'Água* na TVI portuguesa, as telenovelas brasileiras perdem a liderança. A repercussão e a manutenção dessa obra como líder de audiência foi um dos objetos que mereceu a investigação de Ferin-Cunha.⁶

Já no Brasil, é interessante registrar o momento que a televisão brasileira dá espaço na grade de programação para uma telenovela genuinamente portuguesa, por uma de suas emissoras (BAND). O que se pode perceber desse momento de experimentação? Será que o fluxo se inverterá? Será que as raízes lusas florescerão e se identificarão com a trama apresentada? É prematuro responder a esses questionamentos, mas poderíamos arriscar algumas observações.

O processo desencadeado pela BAND poderia ser enquadrado como uma das experimentações promovidas por outras emissoras em busca de audiência. Ainda sem muita certeza do caminho a seguir, investiram com comprometimento comedido na teledramaturgia. Evidente que esse não é um campo fácil para ousadas incursões, já que no Brasil a tradição se fez pela TV Globo, líder de audiência durante todas essas décadas. Difícil até mesmo ter uma posição expressiva, principalmente se concorre no horário nobre, destinado aos produtos de maior audiência da TV, com as telenovelas da Rede Globo, o que não é o caso. Cautela respeitada pela equipe que montou a estratégia da BAND. Ao optar pelo horário vespertino tentou garimpar um “novo público”, no que parece não ter obtido sucesso já que *Olhos D'Água*, no horário das 16h, esteve na faixa de 1 a 2% de audiência, não ultrapassando os programas apresentados por outras emissoras no mesmo horário.

É muito provável que o horário não deve ter sido o único elemento a provocar insucesso dessa tentativa. Uma das razões que, com certeza, provocaram a não adesão a esse produto foi o distanciamento de elementos de identificação do público receptor.

Ou seja, o que determinou seu sucesso no país de origem foi a identificação dos portugueses com sua herança histórica. Ao resgatar momentos históricos da vida dos portugueses *Olhos D'Água* configurou-se para aquela cultura⁷ como *documento histórico e lugar de memória*. E sua aceitação e incorporação foram determinadas por uma visita ao passado, um retomar das tradições, um reconhecimento e para muitos um conhecimento das origens.⁸

Nesse sentido, a telenovela, enquanto produto cultural, passa a ser entendida não apenas como um gênero, uma mercadoria, um entretenimento, mas principalmente como um componente do quadro histórico das forças que se correlacionam no meio social – força econômica, cultural, política – e como parceira de um jogo social mais amplo, agindo sob diversos aspectos, que Munõz (1992: 235) assim organiza:

- a) *A telenovela tem sido, sobretudo, um espaço social e cultural. Um espaço de apropriação de saberes, uma vez que as pessoas se relacionam em diferentes grupos, e ela é componente social dessas relações;*
- b) *Ela também surge como um espaço de sedução, de interações. Assim, essa sedução da telenovela pode ser um caminho de ida ao passado, às reminiscências, de retomar e/ou reconstituir imagens, desejos e sonhos;*
- c) *A telenovela pode ser também um espaço de identificação pessoal e social. As necessidades reais, quando expostas às respostas que os meios de comunicação social oferecem em nível de imaginário, não significam que trazem sempre a desilusão, a impossibilidade de concreção de sonhos e desejos em nível real;*
- d) *Ela desempenha também um espaço importante no jogo social de poder. Seria difícil não aceitar que o componente ideológico está presente em toda a sua narrativa, e que o caráter mercadológico é sempre fundamental.*

Sobre essa questão, Motter (2000: 43) complementa:

A interação que a telenovela estabelece entre os cotidianos da ficção e da realidade constitui uma das peculiaridades da telenovela brasileira, que, ao desenvolver um cotidiano em paralelo, dialoga com o real, numa dinâmica em que o autor colhe, a partir de suas inquietações, aspectos da realidade a serem tematizados ou tratados como questões de importância em sua ficção. ... A simples familiaridade do telespectador com discussões bem orientadas sobre preconceitos, drogas, alcoolismo, violência, hábitos de higiene e saúde sinaliza um avanço da telenovela e da sociedade que incorpora novos dados/informações/conhecimentos e/ou comportamentos.

As convenções verbais produzidas em comum acordo pela sociedade constituem o quadro mais elementar e mais estável da memória coletiva.

O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima, no mesmo espaço histórico e cultural, a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual (Bosi, 1994: 56).

Motter (2001) acrescenta que é possível delinear uma história das transformações da vida cotidiana através da telenovela, ao longo desses anos de sua existência, e de sua apropriação pela cultura brasileira. Nesse sentido, afirma:

...a telenovela constrói uma memória, ao mesmo tempo documental – por sua permanência física como produto audiovisual gravado, mas, sobretudo, por sua vinculação com o presente, que a impregna com suas marcas – e coletiva, pelo compartilhamento dos saberes que ela difunde para seu amplo público.

Diferente da recepção em telas brasileiras, o drama vivenciado pelos personagens de *Olhos D'água* estava distante dos apelos históricos, do cotidiano brasileiro e mais ainda do ritmo ficcional das telenovelas brasileiras. Não se estabeleceu o protocolo ficcional

e não houve elementos que permitissem o que podemos chamar de *verossimilhança*. A narrativa não envolveu aqueles que assistiam, distanciando-se até mesmo dos que poderiam encontrar nela pontes de identificação como é o caso das inúmeras colônias portuguesas que vivem no Brasil.

Nesse momento é relevante considerar a narrativa como fator determinante nesse processo. Conforme destacado anteriormente, o Brasil tem uma forte tradição na criação dessas obras televisivas e os diferentes brasis, durante décadas, se especializaram em assistir telenovelas. Os telespectadores daqui possuem acuidade específica sobre esse produto pela forma do *fazer brasileiro*, que caracteriza a produção da *telenovela brasileira*. Essa telenovela brasileira reconhecida por apresentar inúmeras tramas em uma mesma obra, com forte apelo no ficcional, mas usando e “abusando”⁹ do cotidiano real cria, assim, em muitos momentos interseções que dificultam a separação *entre real e ficcional*. Explora ao máximo as riquezas naturais do meio ambiente, da sensualidade e do erotismo próprios do povo brasileiro, prendendo o telespectador em tramas que são desvendadas pouco a pouco, o que exige sua assistência diária ou pelo menos periódica, por seu forte caráter de pauta para as conversas do dia-a-dia, sobretudo por sua repercussão nas diferentes mídias. Difícil concorrer com essa experiência acumulada. Essas são hipóteses, apenas incursões exploratórias para futuras investigações, que serão consideradas no aprofundamento deste estudo.

A telenovela importada de além-mar tem sua narrativa centrada em uma única trama. Seu apelo é tênue até mesmo para o mote principal que conduz à trama: duas irmãs gêmeas separadas na infância reencontram-se anos depois – uma pobre e outra rica. Esse posicionamento relembra mais uma vez o início da teledramaturgia no Brasil, pela preocupação em distanciar-se de questões contemporâneas. Com narrativa leve, sem preocupação em amarrar as ações dramáticas, acaba distanciando o telespectador que mesmo de origem ou de descendência lusitana foi alfabetizado pela produção brasileira e, portanto, escolarizado em assistir telenovela. A diferença está no ritmo do contar a história, nos elementos resgatados do cotidi-

ano brasileiro e inseridos nas tramas, nos dramas sociais, políticos, culturais vividos e vivenciados pelos habitantes desses tantos brasis.

A mudança em nossa teledramaturgia decretada por *Beto Rockefeller* determinou os rumos dessas obras ficcionais no Brasil. Difícil é para um *leitor* experiente de telenovela brasileira se enredar por outras obras, que mantenham distanciamento considerável das fortes raízes da teledramaturgia nacional. Difícil, mas não impossível. É importante acompanhar essas experimentações como o início de um processo deflagrado pelo momento de contínua expansão da globalização. Nesse desmontar de barreiras, os produtos de outras culturas cada vez mais visitam outros portos e muitas vezes a rejeição inicial, após ajustes e reajustes, se torna um elemento que se aclimata à cultura local. Já em outros momentos, em uma adaptação menos invasiva, pode assumir novo significado a partir das concessões, negociações e entendimentos com a cultura que visita.

Na visita realizada por *Olhos D'Água* ao Brasil já houve a concessão ao acordo tácito ditado e permitido pela especificidade própria desse tipo de produto que se caracteriza como *obra em aberto* (Pallottini: 1998), o que propicia, dessa forma, mudanças em seu desenvolvimento. Foi o que aconteceu com essa visitante, que teve sua trama modificada na forma de apresentação ao público brasileiro, diferenciando-se do original veiculado em Portugal. Telenovela, como produto da comunicação, também *é questão de cultura, culturas e não só de aparatos*, conforme alerta Martín-Barbero.

É impossível conhecer novas praias sem identificar seus contornos, suas nuances, os locais de perigo e o melhor lugar para o mergulho tranquilo e o emergir seguro. Ou seja, é preciso entender a especificidade do público. Principalmente de um público que tem, gostando ou não, forte tradição em ver e fazer telenovela, sendo essa uma das maiores expressões dessa cultura.

Pensar a telenovela portuguesa nos propicia um olhar amoroso para nossa própria cultura, na medida em que faz ver como a nossa formação multicultural nos abre para as diferentes culturas e, ao mesmo tempo, nos alerta para a especificidade resultante da miscigenação e o grau de consolidação dessa

mescla. A multiplicidade da subjetividade nacional consolidou nossa identidade multifacetada em harmonia com seu próprio ritmo de mudança. Assim, somos portugueses, indígenas, africanos, italianos, árabes, japoneses, judeus, alemães, franceses, espanhóis, holandeses, em outra faixa etária, em outra chave, em outro espaço.

Somos todos e nenhum, no Brasil do terceiro milênio. Portanto, não a soma, mas a síntese transformada. É nossa brasilidade, como essa síntese transformada, que rejeita o que representa apenas o passado puro de uma raiz conservada, que evoluiu segundo sua própria história. Nossa portuguesidade é a de ontem, guardada como um elemento cultural importante, mas apenas um dos traços culturais de nossa formação. Não a portuguesidade européia de hoje, com a pureza de sua tradição e com o lastro histórico que é só seu. Vivendo distante do mundo colonial africano, sem nunca termos sido um país colonizador não temos razões histórico-afetivas para nos envolver com uma semente de história que nasce de relações colonialistas.

Também a linearidade narrativa da telenovela portuguesa se distancia da agilidade assumida por nossas próprias narrativas e pela dinâmica multiplicidade de tramas, sons, ritmos, cores, tons em meio à também múltipla e exuberante paisagem. Nossas dimensões continentais, nossas diferenças climáticas e topográficas caracterizam regiões com marcas identitárias que se expressam nos tipos humanos, nos seus hábitos e nos costumes como marcas que individualizam, ao mesmo tempo em que concorrem, com seus traços genuinamente brasileiros, para integrar e fortalecer a mescla síntese de nossa brasilidade.

Se não localizamos elementos identificadores de partida em nossa primeira exploração das razões que poderiam afastar ou não aproximar o telespectador brasileiro da telenovela portuguesa, outras hipóteses podem ser arroladas:

1. Como consequência do que acabamos de expor, não havendo razões de ordem histórico-sentimentais ou de caráter cultural para motivar o interesse do telespectador brasileiro, a novela pode ter se reduzido ao melodrama e o grande drama que motivou a separação das irmãs gêmeas, despojado de sua vinculação com uma realidade vivida,

resultado no mais desgastado (por sua reiteração no curso do tempo) dos temas explorados pelo gênero, tal como é praticado na maioria dos países que produzem telenovela. É neste sentido que também podemos remeter a telenovela portuguesa *Olhos D'Água* aos primórdios da introdução do gênero novela no Brasil.

2. O horário em que a telenovela está sendo exibida - cuidado decorrente de se proceder à experimentação em um espaço ficcional vazio na grade geral de programação das emissoras brasileiras - pode ter contribuído para o baixo nível de audiência, seja por ter-se de criar tradição, seja por não encontrar telespectadores, principalmente telespectadoras, num mundo transformado, onde o público feminino - alvo preferencial do gênero/estilo escolhido - já não pode estar disponível para assistir televisão.

3. Ainda pensando a partir de nossas considerações iniciais, seria de se esperar que a colônia portuguesa no Brasil pudesse constituir um alvo preferencial. Um elo fundamental para atar essas pessoas a elementos de sua própria cultura, como aspecto primordial não seria através da identidade lingüística? A telenovela é dublada em português. Mantê-la com a fala de origem não seria a melhor opção. Mas, os brasileiros já resolveram este problema mesclando duas línguas. No caso, ao português do Brasil se acrescentaria um pouco da pronúncia do português de Portugal. Afinal, teríamos a marca lingüística de portuguesidade, ao mesmo tempo em que não se impediria a compreensão das falas. Na história da telenovela brasileira existem exemplos de sobra. É bom lembrar que os portugueses que moram no Brasil não chegaram ontem e que sua língua já sofreu influência local.

4. Se antes pensamos nos portugueses que vivem no Brasil, temos que lembrar, à luz de nossas considerações anteriores, que nós brasileiros temos um traço forte da cultura portuguesa e que a musicalidade da língua daquele país na nossa língua de hoje poderia resgatar, reavivando, lembranças arquivadas pelo tempo nos porões de nossa memória. Este poderia ser um forte apelo à nossa sensibilidade e uma forte motivação para restaurar nossa herança portuguesa no contato com a telenovela, capturando nossa atenção para a audiência.

5. Uma outra hipótese possível é a do natural estranhamento frente a algo novo. Estranhamento que tem se manifestado quando se processam mudanças na receita do que denominamos *telenovela brasileira*, ou seja, no jeito de ser da produção dramatúrgica da TV Globo, que construiu e impôs seu modelo, através de sucessivas experimentações. Esperar que um produto diferente possa gozar de uma pronta aceitação, uma entrega sem resistência, nos parece ingenuidade. A própria TV Globo trava uma permanente luta entre os modelos no ar e os índices de audiência. Não há como prever o êxito, que às vezes ocorre por obra do puro acaso, como o que fez com que o exotismo buscado por Glória Perez ao construir um núcleo muçulmano em *O Clone* ganhasse proeminência graças à tragédia provocada pelos atentados às torres gêmeas do World Trade Center em Nova York e ao Pentágono. *As Filhas da Mãe*, de um roteirista experimentado como Sílvio de Abreu, não alcançou a audiência esperada, assim como *Torre de Babel*, do mesmo autor, encontrou resistência por parte do público e teve que ser modificada. É bom lembrar, voltando no tempo, que *Beto Rockefeller* só foi um sucesso depois de uma experimentação fracassada de outra telenovela que tentou inovar na linguagem. Outras tentativas de inovação também foram rejeitadas como a elaborada *Espelho Mágico*, de Lauro César Muniz.

6. Por outro lado, não se pode negar qualidades à telenovela *Olhos D'Água*, que representa um modelo de qualidade incomparável se tomamos como parâmetro as telenovelas mexicanas que têm audiência suficiente para mantê-las no ar. Talvez, o maniqueísmo das personagens e o desempenho excessivamente dramático dos atores, beirando ao caricato, esteja mais próximo do gosto de certos segmentos do que a ingênua e suave novela *Olhos D'Água*, mais contida como interpretação, mais elaborada enquanto produto audiovisual e que ainda luta pela captura da audiência.

Mas, estamos apenas formulando hipóteses. Talvez se possa, futuramente, identificar quais são pertinentes, quais são mais determinantes. Pode ser ainda que cada qual concorra a seu modo para dificultar a viabilidade da proposta. Afinal, há brasileiros envolvidos na roteirização e na produção da novela, certamente estamos diante de um

projeto maior. Se não agora, é provável que o caminho será encontrado. Não há nada que a associação de tempo, talento e persistência, não seja capaz de resolver.

Afinal, como dizem experientes roteiristas de cinema e televisão, e que já se constitui um aforismo, todas as boas histórias já foram contadas. Assim, o desafio criativo desloca-se do *o que* contar para o *como* contar. É o *como* que deve ser buscado na mescla do dinamismo da telenovela brasileira, mantendo-se a marca da diferença, que entendemos deve consistir em manter a integridade da história (sem excesso de permeabilidade mercadológica) com apelos que podem nascer da própria história. A inclusão de uma cenografia que mostre ao Brasil um pouco da cultura portuguesa ou do mundo português, para além do cotidiano dramático vivido pelas personagens, pode ser um exemplo. Ou, dito de outro modo, a ação dramática deveria se desenvolver, enquanto ficção, com apoio na concretude de um mundo real pleno de atrativos, de encantos e peculiaridades, que podem ser dados a conhecer associando-se à viagem ficcional a viagem pelo país real recortado pelo fazer ficcional.

Tais considerações têm apenas o objetivo de abrir um debate. Afinal, para além dos motivos dramatúrgicos estão os de caráter mercadológico, de importância capital, em duplo sentido, quando sabemos, de há muito, sobre a ambivalência da indústria cultural, onde viabilidade do negócio e lucratividade estão em tensão dialética com o caráter artístico e a capacidade de inovar do bem produzido. Achar a fórmula é questão de interesse para os que *pensam* sobre e para os que *produzem* telenovela, independentemente de onde se situam as raízes do local na proposta que visa a transposição de fronteiras, sejam das culturas internas (ao nacional) ou das culturas externas (ao nacional) em direção ao transnacional.

Como pesquisadores, nosso interesse está na maior diversidade e na maior competitividade para que se depure o gênero e se apure a qualidade e a capacidade da ficção para que ela possa cumprir, enquanto história, seu velho papel de a um só tempo nos distrair e nos tornar melhores, explicação dos habitantes de Marrakech para seu interesse em se reunirem na praça e ouvir, por horas a fio, o contador de histórias.

Bibliografia

Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, Cia das Letras, 1994. p. 56.

Canclini, N. (1997). “Cultura y comunicación: entre lo global y lo local”. La Plata, Buenos Aires, Argentina: *Ediciones de Periodismo y comunicación* nº 9.

Ferin-Cunha, I. (2002). *Telenovelas Brasileiras em Portugal: Indicadores de aceitação e mudança* (no prelo).

Martín-Barbero, J. (1997) *Dos Meios às Mediações: comunicação cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Motter, M. L. (2000). “Ficção e realidade – Telenovela: um fazer brasileiro”. *Ética & Comunicação* – FIAM, São Paulo, n. 2, p. 43, ago/dez.

_____. (2001). “A telenovela: documento histórico e lugar de memória”. *Revista USP*, n. 48.

Muñoz, S. (1992). *Mundos de vida y modos de ver: Televisión y Melodrama*. Colombia: Tercer Mundo Ed.

Pallottini, R. (1998). *Teledramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna.

Rabaça, C.A.; Barbosa, G.G. (2001) *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus.

¹ Professora e doutoranda na ECA-USP, respectivamente.

² Entrevista concedida por Marcelo Parada, vice-presidente da BAND, à revista Contigo de 12 fevereiro de 2004, p.50.

³ Segundo material de divulgação da Emissora, a produtora NBP é a maior produtora de TV em ficção de Portugal.

⁴ Obras produzidas pela NBP.

⁵ No Brasil, “período em que se registram as maiores audiências e são mais caros os preços de propaganda; compreendido, em geral, entre 19 e 22 horas e, no período diurno, entre 7 e 10 horas (em ing., ‘prime time’).” Rabaça, C.A.; Barbosa, G.G. *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

⁶ Conforme artigo apresentado no Seminário *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*, realizado na ECA-USP, em 2002: “Telenovelas Brasileiras em Portugal: Indicadores de aceitação e mudança” (no prelo).

⁷ Entendida como conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social. Ver, por exemplo, Canclini, N. *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Periodismo y comunicación nº 9, 1997.

⁸ Conforme observação da direção da NBP, quando do lançamento da telenovela no Brasil.

⁹ Excesso de temáticas sociais com tratamento superficial como, por exemplo, a recente *Mulheres Apaixonadas*, telenovela de Manoel Carlos veiculada em horário nobre na Rede Globo de Televisão.

Regras de usabilidade para a produção de aplicações em televisão interactiva

Valter de Matos¹

1. Introdução

Historicamente, os dois grandes obstáculos à implementação de um modelo bem sucedido de iTV têm sido a insuficiência da plataforma técnica que a suporta, demasiado lenta ou demasiado cara, e a natureza dos conteúdos que esta deveria suportar. Grande parte dos anteriores problemas técnicos encontra-se hoje ultrapassada, em parte graças ao paradigma Web onde a actual iTV se baseia. A usabilidade, enquanto disciplina promotora da utilização com eficiência de aplicações e sistemas, ganha nesta área uma importância acrescida, já que os novos promotores da iTV não se podem dar ao luxo de os seus potenciais utilizadores não compreenderem as novas funções apresentadas, que em última análise serão as principais responsáveis pelo aliciamento para o serviço prestado. Grande parte dos estudos de usabilidade em iTV pode ser facilitada pela experiência adquirida no domínio da Internet: a aproximação destes dois meios facilita a transposição dos princípios enunciados há já largos anos para a produção de interfaces Web, uma área largamente explorada e exaustivamente documentada. No entanto, a criação de conteúdos iTV segundo as regras de usabilidade retiradas do contexto Web, deverá ter em consideração as diferenças existentes entre as duas plataformas, que a actual convergência não esmoreceu.

1.1 – Convergência iTV – Web

Na sua metamorfose de acompanhamento das tecnologias existentes, a iTV reajusta-se à WEB, tanto no que respeita à plataforma tecnológica que a suporta como aos serviços que disponibiliza. A actual aproximação ao modelo WEB, protagonizada por plataformas como a MSTV da Microsoft baseadas no Advanced Television Enhancement Forum (ATVEF), pode-se explicar, não só pelo em-

préstimo dos meios de distribuição que a primeira goza, mas também através do tão novo e muito característico problema de produção de televisão: os seus conteúdos sempre foram exigentes nos orçamentos, e uma nova camada de interactividade implica sempre um acréscimo do custo financeiro, ao ponto que por várias vezes não são os preços proibitivos do hardware necessário que ditam o fracasso da iTV, mas os valores envolvidos na produção de programas interactivos. Nos novos tipos de conteúdos acedidos via WEB, a iTV encontra um modelo de produção barato, capaz de justificar a tão necessária mais valia que lhe atribua um sentido de existência.

2 – Definição de usabilidade

Tradicionalmente, associamos ao estudo da usabilidade de um determinado projecto a maximização da eficiência da sua utilização em contextos de trabalho individual ou colectivo. Assim, uma das áreas mais estudadas na última década terá sido a Internet e as interfaces desta e do computador para com o seu utilizador humano (Nielsen, 1993). A profundidade deste estudo deve-se à democratização do meio e à sua massificação, que obrigaram os diversos intervenientes deste mercado altamente competitivo a otimizar toda a sua relação com o cliente/utilizador. Todos esses estudos legaram à actual versão de iTV uma herança rica em *guidelines* de usabilidade e processos de verificação e avaliação de interfaces, que além de otimizar a relação com o utilizador final e reduzir a margem de erros, poderão servir para precipitar a consolidação de modelos de produção de conteúdos e serviços.

Na avaliação de usabilidade de qualquer sistema existem dois factores chave a considerar: o conhecimento das funções desempenhadas pelo utilizador, e a adequação às diferenças e características de cada utilizador

individual. Esse conhecimento e adequação ao utilizador final é a base essencial do estudo da usabilidade aplicada à iTV. Diferentes utilizadores realizam diferentes utilizações da mesma aplicação. A mesma aplicação apresenta diferentes curvas de aprendizagem para utilizadores diferentes. Essas diferenças têm de ser reflectidas no design do interface, com opções para iniciados e *experts*, opções essas que por vezes podem resultar na criação de mais do que um interface.

A usabilidade de determinado sistema pode ser avaliada de diversas formas, seleccionadas em função do que se pretende avaliar. As duas abordagens mais usuais podem ser enquadradas em dois grandes grupos: testes de performance e questionários de atitude. No primeiro caso, os utilizadores são convidados a efectuar determinadas tarefas onde é avaliada a sua performance em termos de velocidade, erros e precisão. No segundo tipo de avaliação, a percepção dos utilizadores sobre o sistema utilizado é registado em entrevistas e questionários.

Uma das dificuldades do estudo da usabilidade reside na identificação de aspectos que possam ser generalizados de um sistema para outro. Na área concreta da Web, têm sido sugeridos vários modelos de avaliação. Por um lado, alguns autores defendem a identificação de critérios como o apelo visual, a compreensão, navegação e utilidade do website, entre outros, como factores importantes na avaliação da sua usabilidade. Estes autores afirmam que esses critérios devem primeiro ser catalogados em categorias que permitam identificar critérios mais fidedignos de avaliação (Schneiderman 1997). Essa categorização pode ser bastante variada e dependente de vários factores, como a identidade do originador dos conteúdos, a quantidade de informação do site, os objectivos do originador dos conteúdos depois de interpretados pelo webdesigner e, finalmente, pelo que determina a medida de sucesso do site. Outras correntes de investigação optam por identificar o que separa a Web dos demais sistemas (Laskowski & Downey, 1997), salientando as características próprias desta que a afasta dos interfaces tradicionalmente considerados.

3 – Guidelines de Usabilidade

O modelo de iTV actualmente em desenvolvimento é razoavelmente novo, e possui características que indicam a possibilidade de se poder aplicar ao mesmo muito do que se aprendeu sobre o design de aplicações Web. É deste processo que se podem retirar muitas das conclusões aqui apresentadas sobre a melhor forma de estruturar informação em iTV, bem como proceder à sua avaliação.

Os utilizadores Web caracterizam-se por um vasto conjunto de características heterogéneas, que dificultam uma medição exacta das suas expectativas e reacções. Quando se fala de iTV, a dimensão e diferenças internas desse grupo aumenta de tal forma que o anterior grupo de utilizadores Web se assemelha agora a um grupo bastante homogéneo e coeso, essencialmente caracterizado pela sua relação de conhecimento e manuseamento das novas tecnologias e objectivos a alcançar. Neste novo nível da relação telespectador – televisão, muitos dos pressupostos técnicos e comportamentais anteriormente tomados como base elementar da relação entre utilizador e sistema pura e simplesmente desaparecem, tornando ainda mais difícil a avaliação e medição do sucesso ou fracasso da usabilidade da aplicação, e, por conseguinte, a qualificação de um bom ou mau interface de iTV.

Ainda na Web, além dos utilizadores deste tipo de sistema serem vários e diferentes nas suas motivações, experiências, conhecimentos prévios, e objectivos a alcançar, também os produtores de conteúdos resultam de um conjunto variado e heterogéneo de indivíduos. Esta particularidade resulta da facilidade do processo de produção para a Web que a massificação de ferramentas WYSIWYG possibilitou, aliada à própria natureza *open-source* da net. A diversidade dentro deste grupo tende no entanto a ser nivelada por práticas entretanto estabelecidas de construção e manutenção de conteúdos. Extrapolando esta realidade para a iTV, poderemos dizer que o grosso número de pessoas que desenvolvem interfaces para a televisão interactiva provém de um *background* Web, ao invés do restrito circuito profissional da edição vídeo. Um último aspecto particular a ter em conta no estudo de usabilidade Web, deriva do facto

desta resultar de um conjunto também heterogêneo de tecnologias, que engloba as mais diversas soluções proprietárias para além da já referida natureza *open-source* da net que não limita o leque de opções à disposição do produtor de conteúdos. Esta proliferação de formatos e tecnologias invade agora o domínio dos audiovisuais, onde inúmeras plataformas lutam entre si para se tornar o *standard* da televisão interactiva do futuro.

Uma aplicação de iTV não deve ser vista como uma aplicação *stand-alone* que obedece a certos critérios de apresentação de conteúdo, mas como o culminar de uma série de experiências que o utilizador possui sobre este, a sua motivação para o utilizar, e o contexto em que o faz. Ou seja, a sua construção deverá ter em conta factores de comportamento humano, e como os espectadores interagem com a televisão e o controlo das suas opções.

A primeira grande dificuldade ao trabalhar para televisão interactiva reside na mudança de atitude que representa para com o modelo de televisão tradicional. Considerado um meio “*sit back*”, termo que refere a passividade com que o espectador participa no processo, espera-se que a multiplicidade de opções e serviços que a iTV proporciona ao seu subscritor lhe confira uma atitude mais activa, referida pelo conceito de “*lean forward*”. Por isso, além das principais *guidelines* no que respeita ao desenho de interfaces para iTV que se centram em torno de questões técnicas (a resolução do ecrã, uso da cor, distância de visionamento, etc.) existem questões sociais ou comportamentais, como a expectativa sobre os conteúdos fornecidos e o modo de interagir com eles a ser considerados.

Mais uma vez podemos retomar a diferença entre TV e PC para melhor compreender essas implicações. Ao longo dos anos, desenvolveu-se um elo de confiança entre os espectadores e a televisão, que deriva do facto de sempre que estes carregam num determinado botão, a televisão responde com o resultado pretendido e no tempo adequado. A introdução da interactividade na televisão deve respeitar essa relação, sobre risco de destruir as expectativas do utilizador. E não é apenas o espectador que beneficia da relação

de confiança que se estabelece entre este e o aparelho. Com os novos conteúdos interactivos disponibilizados, a confiança estende-se aos restantes intervenientes do processo, desde a emissora à operadora do serviço, consequentemente resultando numa mais valia às empresas envolvidas, quando comparadas com outras que prestam um mau serviço aos seus subscritores (que não terão dificuldade em lhes apontar responsabilidades).

Assim é importante compreender que as falhas que nos habituamos a menosprezar quando navegamos na *WEB* assumirão um peso diferente na televisão e não passarão despercebidas. O espectador de hoje já não se lembra da última vez que viu a sua programação interrompida por motivos técnicos, e também não espera encontrar o erro 404 quando tenta aceder a um conteúdo interactivo ou reiniciar a sua televisão quando esta bloqueia. Mas a distinção entre iTV e o PC eleva-se muito além das considerações tecnológicas: o contexto de utilização é radicalmente oposto, essencialmente dominado pela temática do entretenimento, e de carácter extremamente social.

Essas diferenças do contexto de utilização têm de ser levadas em conta no desenho dos interfaces, pois um espectador de televisão não será tão facilmente “absorvido” pelo que se passa no seu ecrã como uma pessoa sentada em frente a um PC, que activamente interage com este, à procura de algo e voluntariamente conduzindo todo o desenrolar de acções que se produzem no monitor a uma distância não muito maior do que alguns centímetros de si. Ao contrário desta proximidade e intensidade de participação, a relação TV/espectador é bastante mais volátil. Ver televisão é um processo normalmente desleixado, marcado pela constante mudança de canais, e isso apenas quando o espectador efectivamente se senta à frente desta para lhe dar o mínimo de atenção, já que não é anormal a televisão apenas cumprir as funções de produzir barulho de fundo enquanto o suposto espectador desenvolve uma série de actividades paralelas.

Mesmo quando existe uma intenção declarada do espectador de se deixar absorver pelo conteúdo do aparelho, esta é em boa

parte das vezes uma acção colectiva, onde mais do que uma pessoa partilham do evento. O carácter social da televisão contrasta bastante com o hábito normalmente solitário da relação utilizador – computador. Paradoxalmente, a própria interactividade dita iTV pode ser outra causa de distanciamento entre os dois ambientes. No computador o utilizador está habituado a um constante vai e vem de informação, e mesmo a desenvolver várias actividades paralelas no seu PC, com duas, três ou quatro aplicações abertas e saltando livremente entre elas como se de um todo se tratasse. Já na iTV, o fluxo do vai e vem de informação não depende inteiramente de si, pelo menos no estado actual de desenvolvimento que nos é apresentado pelas plataformas existentes. A emissão contínua não é interrompida pelo novo nível de interactividade oferecido ao espectador, para este mais tarde poder retomar ao seu momento inicial, pelo que terá de dividir a sua atenção entre a emissão e os serviços que entretanto activou. Este novo problema pode-se ainda somar ao anteriormente descrito carácter social do visionamento da televisão: se ao espectador que desencadeou a interactividade é exigida uma duplicação da sua atenção, a quem se encontra ao seu lado é necessário oferecer uma explicação do que está a acontecer, quais os passos que estão a ser dados, etc.

Das *guidelines* tradicionalmente herdadas dos estudos do *Human -Computer Interaction* aplicados ao desenho de interfaces para iTV podem-se salientar os seguintes:

Consistência: as sequências de acções necessárias, os tipos de opções, termos utilizados, cores, objectos, layouts, etc., devem todos manter-se regulares ao longo da aplicação, para que o utilizador não tenha de constantemente reaprender a navegar pelas opções possíveis. Esta regra não implica no entanto que todas as aplicações sejam iguais: não é o aspecto delas que se pretende em última análise sempre igual, mas a sua utilização. Num ambiente onde a atenção do utilizador é constantemente exigida em dois streamings de informação separados, e com um interface físico limitado como o controlo remoto (e o teclado extra quando esse existe), o modelo de navegação deve manter-se simples.

Possibilitar aos utilizadores mais frequentes a utilização de shortcuts, que os leve directamente ao conteúdo procurado sem terem de passar por todas as fases intermédias que eles já não precisam de ver. Este é um aspecto essencialmente problemático no que respeita à aplicação à iTV, dada a necessidade não menos importante de reduzir a utilização do teclado ao mínimo e mesmo do controlo remoto a uma combinação fixa de botões.

Possibilitar e evidenciar o feedback de informações entre as aplicações e o utilizador. É necessário tornar óbvio ao utilizador que as suas acções provocam reacções no sistema, e assim levá-lo a compreender como este funciona. Mesmo quando a sua acção não desencadeia nenhum processo de interactividade, seja porque é “ilegal” no contexto em que se encontra, ou porque os conteúdos não estão lá, ou por qualquer outro motivo, mesmo assim deverá haver algum feedback do servido para que não hajam dúvidas no espectador que o seu comando foi recebido pela televisão. Este feedback também permite a quem assiste ao processo mas não está na posse do controlo remoto perceber e acompanhar o que se passa.

Representação contínua é importante para compreender:

a) o que se passa no ecrã e criar no espectador a sensação de controlo dos eventos e dos elementos mostrados. Os objectos não devem simplesmente posicionar-se na posição x ou y como o espectador comanda, mas deslocar-se até essa posição, fortalecendo o sentido da acção. Tal como os menus não devem simplesmente possuir um estado aberto e fechado, mas “crescerem” gradualmente quando solicitados, para o espectador nunca ter dúvidas de onde veio aquele menu e porque de repente apareceu no ecrã. Estes comportamentos animados podem ser entendidos muito à luz do ponto anterior. Boas representações contínuas tornam claro ao espectador que o botão que pressionou produziu um efeito no fluxo de informação do ecrã, mesmo que se tal efeito se reduz a um breve piscar de cores sobre a opção pressionada. Essa correspondência reforça a relação entre o controlo remoto e a imediata resposta do sistema, que por sua vez ajudam o seu utilizador a compreender a aplicação

e a aprender com as suas acções. Não será totalmente despropositado colocar mesmo uma espécie de histórico de botões pressionados, tal como será bastante vantajoso (mas dependerá sempre do tipo de projecto em questão) representar de alguma forma no ecrã o botão pressionado. Dado que a aplicação interactiva “concorre” com a emissão normal da televisão pela atenção do espectador e a sua compreensão, estas animações e feedback das acções do utilizador ajudam ao processo. Mas por outro lado, quando demasiado intrusivas, e sobretudo se

b) o espectador não estiver interessado no conteúdo ou serviço que oferecem, podem ser irritantes, acabando por alienar o seu público. Um mecanismo de temporização que automaticamente desactive essas funções deve por isso ser tido em conta.

Oferecer formas simples de lidar com erros. Idealmente dever-se-ia eliminar qualquer possibilidade deles existirem, mas tal tarefa quando muito apenas pode ser levada a bom termo ao nível técnico. Haverá sempre erros na compreensão e manuseamento do sistema por parte do utilizador, por mais simples e óbvia que esta seja. E dado que se trata de uma audiência pouco habituada a lidar com erros, devem ser criados mecanismos de os ultrapassar ou anular.

Possibilidade de voltar atrás. Este aspecto prende-se muito com o ponto anterior. Para qualquer acção que o utilizador possa desencadear, a este deve-lhe ser sempre possibilitado o “voltar atrás”, tenha essa acção sido um erro ou uma opção intencional. Opções de navegação como “undo”, “back” e “forward” ajudam os utilizadores a navegar e a anular erros. A sua importância aumenta com a complexidade da aplicação em si. Se tratar de um serviço como o EPG, que mostra uma listagem de programas e permite ao utilizador aceder a um deles clicando sobre ele, deveria haver a possibilidade de retornar ao último ecrã do EPG mesmo depois de o utilizador entrar no programa por si escolhido, sem ter que reiniciar o EPG do seu ecrã inicial.

Transparência: a capacidade de o utilizador usar a ferramenta sem pensar nela ou sequer olhar para ela. O utilizador de iTV deverá estar tão à vontade com o seu controlo remoto e as opções que lhe são dadas

que não deveria ter necessidade de parar para pensar no que lhe é pedido ou proposto, ou ter de olhar para o objecto que tem na mão à procura do botão A ou B. Este conceito pode ser descrito com termos tão caros ao HCI como “familiaridade”, “generalização” “consistência”, “aprendizagem”, “relevância”, “eficiência” ou “atitude”, etc....

Existem obviamente diferenças entre o que se aprendeu com a Web e este novo meio, pelo que os próprios especialistas de avaliação da utilização de interfaces não podem simplesmente transitar os seus conhecimentos sem primeiro os modificar para englobar os novos objectivos que se pretendem alcançar. Nesse sentido, o estudo da usabilidade para televisão interactiva deve ter em atenção outros elementos como o uso do remoto e do teclado, inclusive o passar destes entre indivíduos, as mudanças de atenção que ocorrem entre o televisor e o remoto (e teclado), os comentários dos intervenientes activos no processo sobre as opções disponíveis e a sua interacção com essas opções e as interacções que se desenvolvem entre si, além dos comentários comparativos entre o que estão a utilizar e outras tecnologias, nomeadamente através da nomenclatura que utilizam para descrever funções e conteúdos.

Tendo em conta as especificidades identificadas anteriormente na iTV, um estudo de usabilidade em iTV levado a cabo num laboratório montado para o efeito deverá ter em conta as seguintes características (Pemberton-Griffiths, 2003):

Características físicas da interacção: deverá ser criada a distância típica a que o telespectador vê televisão, num ambiente tradicionalmente relaxado e confortável. Dado que nesta plataforma, ao contrário da Web, muita da informação mais importante é apresentada na forma de áudio, o espaço em que os testes de avaliação são realizados deve captar todos os sons produzidos pela aplicação e pelos indivíduos que estão a ser observados no teste, além de vistas claras dos interfaces utilizados e respectivos periféricos (controlo remoto mais teclado se for caso disso).

Alguns estudos apontam que as mais relevantes descobertas na utilização de aplicações de iTV resultam de co-descobertas, onde várias pessoas que partilham laços de

amizade ou família se ajudam mutuamente num processo de “pensar em voz alta”, e que deve ser documentado na avaliação da aplicação.

Múltiplos canais de informação a correrem sobre o mesmo aparelho: a divisão cognitiva que os utilizadores fazem entre o stream normal da programação e a peça interactiva a que acabam de aceder deve ser levada em conta. Tradicionalmente, esta divisão reflecte-se na disposição dos objectos ao longo do layout apresentado, onde se reserva normalmente uma área para a colocação do objecto tv. No entanto, por questões de facilidade, este objecto é quase sempre representado por uma imagem estática durante as fases de teste, pelo que o comportamento do utilizador final poderá ser bastante diferente da presenciada no laboratório.

A natureza embebida dos serviços interactivos: a interactividade de um programa não pode ser dissociada deste, pelo que nos testes de usabilidade levados a cabo não se pode ignorar o facto de que se o programa não for convidativo, dificilmente alguém acederá à parte interactiva do mesmo, ao contrário do que se passa no laboratório, onde o utilizador sabe à partida que deve e tem de participar no processo. Da mesma forma, é necessário ter em conta que o fã incondicional de uma qualquer série ou programa sujeitar-se-á a um nível de interactividade que outros utilizadores optarão por ignorar.

Aspectos relacionados com a transmissão do programa: embora certos serviços possam ser testados com maior fidelidade sem qualquer dependência à altura exacta em que serão disponibilizados, outros estão fortemente ligados com o momento em que vão para o ar. É impossível testar com toda a segurança um serviço que depende da motivação do utilizador, quando esse depende por sua vez do momento real da sua exibição na televisão. Poder-se-á testar e apresentar cenários de uma aplicação interactiva a ser desenvolvida para uma final de um campeonato europeu de futebol, mas apenas no dia deste jogo todas as condições que motivam os utilizadores do programa estarão reunidas, com a dificuldade acrescida de que é impossível repetir o evento. O exemplo mais ilustrativo desta situação prende-se com a interactividade dependente do tempo-real. Só

durante a sua aplicação real é que esta poderá ser devidamente estudada e avaliada, pois as reacções do individuo serão bastante mais genuínas e menos forçadas do que quando em laboratório é instruído que faça isto e aquilo com antecedência. Quando o tipo de usabilidade a testar não depende do momento da sua transmissão, pode-se recorrer a protótipos para simular a interactividade. Estes podem ser protótipos em papel, que se debruçam sobre elementos relacionados com tarefas, e onde a fidelidade com o produto final não tem que ser a mais precisa, ou protótipos funcionais, recorrendo a aplicações como o Powerpoint ou o Director. Apesar das vantagens acrescidas de utilizar uma aplicação funcional mais próxima da aplicação final, com alguns custos adicionais em relação ao protótipo em papel nomeadamente no custo de execução e elaboração, mas mesmo assim inferiores ao produto acabado, é necessário ter em atenção que este protótipo pode funcionar melhor que a aplicação interactiva, pelo que pausas e demoras na apresentação de conteúdos devem ser tidas em conta e adicionados ao protótipo.

A televisão não é obrigatória: como já foi dito anteriormente, a nossa atitude para com a tv influencia a nossa relação. Enquanto no pc estamos habituados a realizar tarefas conotadas como trabalho, motivo pelo qual nos sujeitamos a determinado tipo de situações sem sequer as questionarmos, essa atitude é inexistente actualmente na sala de estar frente ao televisor. Por esse motivo, é necessário repensar a estratégia de definir x tarefas ao utilizador do sistema de iTV quando este entra no laboratório para testes, sobre risco mais uma vez das operações e comportamentos aí observados em nada se assemelharem à realidade, já que a vontade de perseverança do utilizador está à partida condicionada pelo contexto em que se encontra.

Características sociais da interacção: este será o aspecto mais complexo de reproduzir num laboratório de iTV, já que as situações em que os telespectadores assistem a programas de televisão na companhia de pessoas desconhecidas são bastante reduzidas e pontuais, e normalmente ocorrem em lugares públicos nos quais não possuem qualquer possibilidade de domínio sobre o processo

de interactividade. Quando não assistem sozinhos, estão normalmente rodeados de amigos ou familiares, motivo pelo qual os testes de usabilidade devem tentar reproduzir essas relações em laboratório. As pessoas têm tendência a realizar outras acções enquanto vêm tv, acções essas que podem depender de quem lhes faz companhia nesse momento. Também dependendo da presença específica que quem as acompanha, é possível assistir a diferenças no tipo de interactividade de é desencadeado: os géneros de conteúdos a que se acede ou quem possui o domínio sobre o controlo remoto.

Na escolha dos elementos que compõem estes grupos de teste, também devem ser levadas em conta as suas experiências e atitudes para com outras tecnologias, como os telemóveis e a internet. Características económicas: finalmente, quem paga a interactividade também a influencia. Os resultados obtidos em laboratório poderão ser bastante diferentes daqueles que os utilizadores finais realizam em casa, onde o custo da interactividade lhes é retirado da sua conta bancária, ao contrário de ser suportado pela empresa que realiza os testes.

4 – Conclusão

As técnicas de observação tornaram-se ferramentas base na avaliação da usabilidade

de sistemas interactivos, pelo que não é de estranhar que estas mesmas sejam utilizadas aplicadas à iTV quando esta começa a incorporar os mesmos elementos interactivos da Web. Numa indústria como a de *broadcast*, habituada aos seus próprios testes de “usabilidade” baseados nos *ratings* dos programas, o estudo da relação do telespectador com o seu televisor preenche uma lacuna anteriormente marginalizada. O novo desafio que se coloca sobre o produtor de conteúdos de iTV obriga-o a ir além dos tradicionais questionários e sondagens sobre a aceitação de um programa, para o estudo detalhado das interacções que ocorrem entre o telespectador, o televisor e o ambiente em que essa relação é consumada. Não basta saber se o indivíduo vê o canal A ou B, ou se vê o que gosta ou apenas o que está a ser difundido naquele momento: é preciso saber se ele compreende a interactividade que lhe é apresentada e se faz uso dela ou não. Questões como avaliar se o controlo remoto que é fornecido ao utilizador responde às suas necessidades ou se é demasiado esotérico para dele tirar alguma vantagem, constituem uma das áreas de investigação actual. Não podemos no entanto esquecer, que mais do que este ou aquele medium, o que está em causa é uma experiência subjectiva que determina em última instância o sucesso ou insucesso de cada nova inovação tecnológica que é introduzida.

Bibliografia

Nielsen, Jakob, *Usability Engineering*, Academic Press, 1993.

Pemberton, L. & **Griffiths**, R.N., “Usability Evaluation Techniques For Interactive Television”, in *HCI International Conference 2003*, Crete, 22-27 June.

Olsson, Charlotte, “To measure or not to measure: why web usability is different from traditional usability”, in *Proceedings of WebNet 2000*, Association for the Advancement of Computing in Education, Charlottesville, VA.

Krebs, P., **Kindshi**, C., **Hammerquist**, J., *Building interactive Entertainment and E-*

Commerce Content for Microsoft TV, Microsoft Press, 2000.

Schneiderman, B., “Designing information-abundant web sites: issues and recommendations”, *International Journal of Human-Computer Studies*. No. 47, (1997).

Laskowski, S., **Downey**, L., L., “Evaluation in the Trenches: Towards Rapid Evaluation”, in *Proceedings of ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, CHI’97, 1997.

¹ Departamento de Ciências da Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.